A 000 635 214 0
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY

BERÜHMTE
KUNSTSTÄTTEN
BAND 20

*

ADOLF PHILIPPI

FLORENZ

*

E. A. SEEMANN
LEIPZIG

47-319 Bd

Florenz

Von

Adolf Philippi

Dritte, verbesserte Auflage
Mit 222 Abbildungen

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig
1915

Alle Rechte vorbehalten.

Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNI
SANTA BARBARA

Frau Agnes Thierbach
gewidmet.

Vorwort.

Es gehörte Mut und auch wohl noch etwas mehr dazu, auf dem engen Raume, der diesen Büchern vorgezeichnet ist, über die geschichtlich interessanteste und an Kunstwerken reichste Stadt Italiens zu schreiben. Der Stoff mußte, wenn sich die Darstellung über das Notizenhafte erheben wollte, durch sorgfältige Auswahl beschränkt werden, und der Leser möge sich nun in seinem Interesse für das Gegebene nicht durch Suchen nach dem Vermißten verstimmen lassen.

Die Frührenaissance, deren Geburtsstätte Florenz ist, mußte ausführlicher behandelt werden als die Hochrenaissance, die hier nur ihre Anfänge erlebte; die für das Stadtbild im Vordergrund stehende Architektur und die allein in dieser Stadt zur vollen Entwicklung gekommene Plastik ausführlicher als die Malerei, über die weitverbreitete Bücher längst reichliche Auskunft geben. Eine möglichst übersichtliche, in der Hauptsache historisch-chronologische Anordnung, in der geschichtliche Kapitel mit Kunstabschnitten abwechseln, gibt die Skulpturen und Gemälde meistens in ihren historischen Zusammenhängen zugleich mit den Künstlern, nicht in Verbindung mit den Kirchen und Palästen, wo sie sich befinden. Manchmal ist aber von dieser Einteilung abgewichen und die topographische Gruppierung gewählt worden, teils um bei der Fülle der Bildwerke die kunstgeschichtlichen Abschnitte etwas zu entlasten, teils um die architektonischen Räume durch Hinweise auf ihren Schmuck und Inhalt zu beleben; außerdem ließ sich nur so die Menge der Abbildungen angemessen über das Buch verteilen.

Der Ausdruck sollte so einfach wie möglich sein. Die Schulsprache unserer Ästhetiker, die sich der Verstand anderer Menschen erst in die Formen des gewöhnlichen Denkens zurückübersetzen muß, kann unmöglich eine Brücke für das Verständnis von Kunst sein; wir überlassen sie daher den philosophischen Liebhabern, wie wir auch den jetzt in der Kunstschreiberei überhand nehmenden Atelierjargon gern den Malern überlassen. Eine Sprache wird wohl bunter, aber nicht reicher dadurch, daß jedes Fach in sie seine Spezialterminologie ergießt. Anders verhält es sich — bis jetzt wenigstens — mit den technischen Bezeichnungen der Architektur, deren Anwendung in dem hier zugelassenen Umfange ganz gewiß nicht dem Ideal eines populären Buches entspricht. Aber der Schriftsteller steuert in diesem Falle zwischen zwei Klippen. Hält er sich der Fachsprache zu nahe, so wird er seine Leser nicht anziehen; macht er sich von ihr los, so ist er nicht sicher, ob die Eindrücke, die er geben möchte, auch verstanden werden.

Dies stand in der ersten Auflage (1903). Die zweite (1908) wurde durch kleinere und größere Zusätze vermehrt, vor allem in bezug auf das Geschichtliche, das manchen Lesern zu knapp erschien. Es ist auch so noch gedrängt genug, und Schriftsteller von Erfahrung wissen, wie schwer es ist, kurz und zugleich richtig zu schreiben, das heißt bei der Zusammenziehung von historischen Berichten und sachlichen Beschreibungen den Dingen die volle Wahrheit zu bewahren, die der Form zuliebe leicht in Not gerät.

Diese Ausgabe ist sorgfältig durchgearbeitet, wie der kundige Leser sehen wird, auch ohne daß ihm die sogenannten Fortschritte der neuesten Forschung ausdrücklich anempfohlen werden. Meistens handelt es sich in solchen Fällen ja doch vielmehr um Fortschritte, die der Autor inzwischen gemacht hat und die er eigentlich schon hätte gemacht haben sollen, ehe er sein Buch zu schreiben anfing. Die sehr reichliche Illustration sollte nicht noch vermehrt werden. Sie ist aber einheitlicher geworden, indem eine Anzahl Klischees durch neue ersetzt worden sind.

Dresden, im Herbst 1914.

A. P.

Inhaltsübersicht.

Seite

1. Lebensbedingungen der florentinischen Kultur 1

2. Stadtgeschichte bis um 1300 6

Die Badia. S. Miniato. SS. Apostoli. Das Baptisterium.

3. Die drei Mauerkreise. Die Plätze. Eindrücke der Stadt 27

4. Das vierzehnte (gotische) Jahrhundert 33

Die drei Dichter. Der Herzog von Athen. Parteikämpfe. Albizzi und Medici.

5. Die gotischen Kirchen 41

S. Maria Novella. S. Croce. Dom und Campanile. S. Trinita.

6. Or San Michele 52

Orcagnas Tabernakel. Die Statuen der Zünfte.

7. Malerei und Plastik der gotischen Zeit 57

Verhältnis von Plastik und Malerei. Cimabue. Giotto und seine Schule (S. Croce). Andrea Pisano (Tür des Baptisteriums). Campanile (Giotto, Andrea Pisano und Luca della Robbia). Orcagna. Fresken der Spanischen Kapelle. Spinello Aretino in S. Miniato. Skulpturen am Dom und an Or San Michele.

8. Gotische Profanarchitektur 79

Bargello und Palazzo Vecchio. Loggia de' Lanzi. Bigallo.

9. Das fünfzehnte Jahrhundert 86

Die Medici bis zum Tode Lorenzos des Prächtigen (1492).

10. Die erste Renaissance 102

Brunelleschi und Ghiberti (Abrahams Opfer, Türen des Baptisteriums, Or San Michele). Alberti. Donatello. Luca della Robbia. Masaccio (Brancacci-kapelle). Castagno, Uccello, Domenico Veneziano.

11. Renaissancekirchen 131

Brunelleschi: Cappella dei Pazzi, S. Lorenzo und S. Spirito. S. Francesco al Monte (Cronaca). Die Annunziata. Alberti: Heiliggrabkapelle und Fassade der Maria Novella. Ognissanti.

12. Klosterbauten und Hallen 148

Das Findelhaus. S. Maria Maddalena de' Pazzi (Perugino). S. Maria degli Angeli (Lorenzo Monaco). S. Marco (Fra Angelico).

13. Der Palastbau der Frührenaissance 156

Parte Guelfa. Pitti. Pazzi-Quarateſi. Medici-Riccardi (Benozzo Gozzoli). Rucellai. Strozzi und Strozzino (Grabkapelle Strozzi in S. Maria Novella). Gondi, Antinori. Guadagni. Serristori.

Seite

14. Das jüngere Künstlergeschlecht der Frührenaissance 169

Filippo Lippi. Die Pollainoli und Verrocchio (A. Sansovino). Sandro Botticelli, Ghirlandaio und Filippino Lippi. Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli und Pier di Cosimo. Die jüngeren Marmorbildhauer: die Rossellini, Desiderio, Mino, Benedetto da Maiano. Die Porträtbüste.

15. Die Vertreibung der Medici 1494 und ihre Rückkehr 1512 200

Savonarola. Anfänge der Hochrenaissance Michelangelo und Lionardo. Raffael und Perugino.

16. Medizeische Päpste 213

Palazzo Pandolfini. Die Malerei der Hochrenaissance: Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto.

17. Florenz als medizeisches Herzogtum 225

Michelangelos Medizeergräber.

Die Medici (Stammbaum zu S. 86) 232

Über den Ausdruck Renaissance (zu S. 102) 233

Verzeichnis der Künstler 236

Verzeichnis der Kunstwerke 237

Abb. 1. Dom mit Campanile, von der Südseite.

1. Lebensbedingungen der florentinischen Kultur.

Die Blumenstadt Florenz liegt in einer wunderbaren Umgebung. Ihren Namen versteht, wer jemals im frühesten Frühling, wo bei uns im Norden noch alles kahl und grau ist, hinaufgestiegen ist nach Fiesole, die grünen Berglehnen hinan zwischen Lorbeergebüsch und weißlich schimmernden Oliven und den spitzen, schwarzen Cypressen: bis er auf ein Meer von Blüten unter sich zurücksieht, inmitten dessen dann zuletzt tief unten die marmorne Stadt auftaucht mit ihren Kuppeln und Dächern. Von der entgegengesetzten, südlichen Seite, von der Kirche S. Miniato auf dem anderen Arnoufer her, hat man dann den Blick auf Florenz mit dieser Wand von blühendem Grün als Hintergrund.

Durch Anlage und Bebauung nimmt die so von der Natur gesegnete Stadt aber auch als Wohnsitz moderner Menschen, zumal seit den Veränderungen der letzten vierzig Jahre, in Italien die erste Stelle ein, zum Ausruhen und Genießen geschaffen wie keine andere. Ohne Industrie und das störende Getriebe eines lauten Verkehrs ist Florenz doch nicht tot, wie Pisa oder Venedig; es lebt von den Erinnerungen seiner großen Vergangenheit und hütet die Schätze seiner einzig reichen Kultur. Was wäre Italien ohne Florenz! Hier ist nicht nur die italienische Schriftsprache ausgebildet worden, die früheste Literatur des modernen Europas; denkt man sich daraus alles hinweg, was mit Florenz zusammenhängt, von Dante bis Giusti, was bliebe dann übrig? Auch die Schriftsteller der antiken Welt sind

hier zuerst wie ein wiedergewonnenes Gut von beglückten Menschen aufgenommen und verehrt worden, wenn auch die wissenschaftliche Hebung dieser Schätze erst später und anderswo erfolgen sollte, durch die gelehrten Männer des Nordens.

Die bildende Kunst aber der neueren Zeit hat in Florenz ihre Heimat. Giotto und Masaccio sind die ersten modernen Maler. Brunelleschi hat die Architektur der Frührenaissance beinahe allein geschaffen, und wenn uns nordischen Menschen etwa eine Renaissancekirche entbehrlich scheinen sollte, so werden wir uns mit Nutzen daran erinnern, daß das Wohnhaus unserer heutigen Städte ohne den florentinischen Palastbau Brunelleschis und seiner Nachfolger nicht vorhanden wäre. Häuser haben wir nötig, und Bilder lieben wir alle. Der Skulptur stehen wir meistens, wenn wir nicht Künstler sind, kühler gegenüber, und es ist sogar nicht unrichtig zu meinen, daß sie bei den Griechen die höchste Blüte erreicht und das ganze Fühlen und Denken der Menschen durchdrungen hat, während die Kunst unseres modernen Lebens vielmehr die Malerei ist. Desto mehr bedeutet es in der Weltgeschichte der Kunst für die Florentiner der Frührenaissance, daß sie die Skulptur an dem Punkte wieder aufnahmen, wo die spätromanischen und frühgotischen Bildhauer Frankreichs und Deutschlands stehen geblieben waren. Sie hätten ja auch in den Wegen der Pisaner weiter gehen, sich enger an die Antike anschließen können. Statt dessen nahmen sie diese nicht zum Vorbild, sondern nur zum Korrektiv ihrer Leistungen, und wo dennoch das leidige Antikisieren platzgriff, ist es wenigstens bei den Besseren nur etwas äußerliches in Gegenstand oder Form, und das Wesentliche bleibt der aus dem Innern dringende künstlerische Realismus, der sein Leben hat aus der Beobachtung und Nachempfindung des Wirklichen. Donatello ist der stärkere Naturalist, Luca della Robbia hat die tiefere Beseelung. Ghiberti, älter als sie, hängt noch am deutlichsten mit der Gotik zusammen. Aber auch bei ihm wird der Abstand von ihr dann doch so groß, daß er bald mit seinem an der Antike geschulten Formgefühl seine eigene Art gewinnt. Allen dreien gegenüber können ihre gotischen Vorgänger nur noch für eine historische Nachrechnung in Betracht kommen. Niemals wieder seit den Zeiten der Griechen ist in irgend einem Kreise die plastische Kunst nach allen ihren Aufgaben so erschöpfend durchgearbeitet worden wie in Florenz, und das Ergebnis dieser anderthalb Jahrhunderte, die florentinische Plastik der Frührenaissance mit ihrer Krönung durch Michelangelo, steht heute vor unseren Augen durchaus ebenbürtig der Plastik der Griechen da. Denken wir nun weiter an das umfassende Genie Lionardos, an Raffaels florentinische Lehrjahre und an alles, was die ganze übrige italienische Kunst, auch die scheinbar selbstherrliche Malerei der Venezianer, von Florenz empfangen hat, so verstehen wir das oft gehörte Wort, daß mit den Gaben unserer höheren, geistigen Kultur uns nächst Athen keine einzelne Stadt reicher beschenkt hat als Florenz.

Aber diese alten Florentiner waren nicht bloß Dichter und Künstler, sondern auch äußerst praktisch gerichtete Menschen: gute Haushalter und Landwirte, kluge Kaufleute und erfolgreiche Bankherren, auch Meister in der städtischen Verwaltung. Früh finden wir wohlgeführte Statistiken über Menschen und Güter und ein entwickeltes Steuerwesen, aber auch Veranstaltungen der öffentlichen Wohltätigkeit im großartigen Umfange: Spitäler, Versorgungsstätten, ein Findelhaus, das kein ge-

ringerer erbaut hat als Brunelleschi. Die zahlreichen italienischen Ausdrücke unserer Bank- und Börsensprache sagen uns noch heute, daß es einmal eine Zeit gegeben hat, wo über dreißig florentinische Banken den Geldmarkt von ganz Europa leiteten.

Wie und in was für einem Staatswesen konnte diese Kultur entstehen und zu solchem Wachstum gedeihen? Ehe wir uns ihren sichtbaren Überbleibseln zuwenden, die Stadt des 14. und 15. Jahrhunderts aus ihren Denkmälern zu uns sprechen lassen, und wenn es auch manchmal nur noch eine halbverklungene Sprache sein wird, müssen wir einige Blicke tun in das politische Leben der alten Florentiner. Es war so stark entwickelt und verbrauchte so viel Kräfte, daß das Wunder ihrer geistigen und künstlerischen Kultur um so größer wird. Die Künste des Friedens werden nicht ohne die Arbeit des Kriegers und des Staatsmannes gewonnen, sagt ein bei den antiken Geschichtsphilosophen beliebter Gemeinplatz, den sie mit dem Beispiel des perikleischen Athens zu belegen pflegen. Einer Großmacht im alten Griechenland, dürfen wir sagen. Soweit hat es Florenz in dem Staatensystem Italiens nicht gebracht. Es stand zwar über den anderen Stadtrepubliken und den kleineren Fürstentümern Mantua, Ferrara und Urbino, aber der Adelsrepublik Venedig, der Kurie, dem Herzogtum Mailand und dem Königreich Neapel kam es doch nicht gleich, so gewichtig es auch für alle vier als Bundesgenosse oder als Gegner sein konnte. Die italienische Geschichte zeigt uns Wendungen, wo die Florentiner einer höheren Machtentwickelung nahe scheinen, aber erreicht haben sie das Ziel nicht, und die Renaissance hat noch nicht völlig abgeblüht, da schicken sie sich schon an zu der kümmerlichen Rolle eines medizeischen Herzogtums oder Großherzogtums, das von den Gnaden des Papstes oder Habsburgs oder Frankreichs leben muß.

Bei so viel Klugheit einzelner Männer, bei so viel Freiheitsdrang, Wagemut und Raufluft des Nationalcharakters — der Volksseele sagt man heute — politisch ein vollständiger Mißerfolg, nach nie aufhörendem Kriegführen und Blutvergießen! Die nationalen Historiker von Giovanni Villani an suchen die Schuld in den Parteikämpfen und beklagen es in immer wiederholten Wendungen, daß ihre Vaterstadt nicht zu der ihr gebührenden Macht in dem italienischen Staatensystem habe kommen können. Ebenso die Dichter, wenn sie der öffentlichen Zustände gedenken. Dem weiter reichenden Blick einer um Jahrhunderte älter und reifer gewordenen Geschichtsauffassung erscheint doch in der Fernsicht die tumultuarische Stadtgeschichte von Florenz nur zu oft wie ein zweckloses Getümmel. Dieses politische Leben war, wie uns unsere Geschichtsphilosophen sagen, notwendig als Grundlage einer selbständigen Kultur, und die geistige Disposition eines nicht von Fürsten regierten Volkes, auf die man in Florenz stolz war, scheint für die Kunst von Vorteil gewesen zu sein, aber an und für sich war das politische Leben ein Fiasko, wie wir noch öfter hervorzuheben Gelegenheit haben werden. Es scheint doch, als ob eine so unstete Politik versagen mußte gegenüber den Staaten, deren Leitung in einer festen Hand lag; eine Stadtrepublik ist nur lebensfähig innerhalb bestimmter Grenzen. Darüber hinaus war sie einem konzentrierten Staatswesen gegenüber in allen Stücken im Nachteil. Denn Venedig mit seinem barbarisch strengen Regiment hatte außer-

dem noch die Gunst einer unvergleichlich besseren Lage — nicht bloß am Meere, sondern auch fern von den italienischen Kriegstheatern — vor Florenz voraus.

Florenz, an dem nur für flachgehende Fahrzeuge schiffbaren Arno in einer Talsohle gelegen — lange nicht so günstig wie die andere Stadtrepublik Siena auf ihrer die Umgegend beherrschenden Anhöhe oder wie Pisa an der Flußmündung und nahe seinem Seehafen — hatte, ehe es weiter ausgreifen konnte, jahrhundertelang an einer von der Natur ihm angewiesenen schweren Aufgabe zu arbeiten. Es mußte die Städte und Flecken des oberen und mittleren Arnotals und zahllose feste Schlösser adliger Herren unter seine Botmäßigkeit bringen. Diese Grenzkriege sind lange Zeit der wichtigste Inhalt seiner äußeren Geschichte. Zum Handelsplatz eignete sich die Stadt schlecht infolge der unbequemen natürlichen Verbindungen. Die früh aufblühende Industrie war abhängig von der Einfuhr der zu veredelnden Rohstoffe, Wolle, Seide, Pelze und Häute; sie war nicht lebensfähig zu erhalten, wenn nicht große praktische Klugheit die Hindernisse des Verkehrs hinwegräumen lernte. Die Stadt hatte einen bescheidenen Markt, nur für die mäßige Kaufkraft der umliegenden Städte und Ortschaften, keinen Stapelplatz für ausländische Waren wie Venedig oder Genua. Der florentinische Kaufmann mußte hinausgehen in die Welt und mit weitem Blick sich die fehlenden Verbindungen suchen, bis in die flandrischen Städte, nach London und nach Rußland; der Bankier mußte ein Netz von Filialen spannen über die Hauptstädte Italiens und des Nordens, ehe Florenz der Mittelpunkt des europäischen Geldverkehrs werden konnte.

Um die Hemmnisse so enger Verhältnisse zu überwinden, bedurfte es tüchtiger Menschen von frischer, unverbrauchter Kraft. Ihre rauhe Luft, sagten die Florentiner, mache klare Köpfe und scharfe, kritische Nasen. Da durfte sich keiner verliegen, der nicht untergehen wollte. Auch was Garten- und Feldbau verlangten, gab der hügelige Boden nur nach angestrengter Bearbeitung her. Toskana hatte sich innerhalb des alten Römerreichs seine Stammeseigentümlichkeit durch die ganze Geschichte hindurch bewahrt. Und Florenz insbesondere, ursprünglich eine etruskische Gründung, war stolz auf seine Herkunft von einem Volke, das nur allmählich und am Ende auch nur äußerlich von den Römern bezwungen war. Wenn das päpstliche Rom den Anspruch erhob, das Haupt Italiens und der Welt zu sein, so pochten die florentinischen Redner und Gesandten auf ihr unbezwungenes tuskisches Volkstum, und in den trotzigen Rustikafassaden ihrer Paläste meinten sie nicht mit Unrecht das cyklopische Mauerwerk der alten Etruskerstädte fortzusetzen. Vielleicht war auch noch vom frühen Mittelalter her ein Zusatz nordischen, deutschen Bluts wenigstens in den höheren Gesellschaftsschichten wirksam, wiewohl die Nationalhistoriker das ungern zugeben.

Dem feineren, gemessenen Römer gegenüber hatte der Toskaner etwas von der Art des Bauern, auch äußerlich. Noch auf den Fresken des 15. Jahrhunderts erscheinen uns die herrlichen Gruppen zuschauender Cittadini manchmal ein wenig altväterisch steif und bieder (philiströs, hat man sogar gesagt), anders als z. B. die Venezianer. Und als die Florentiner bereits auf der höchsten Stufe städtischer Verfeinerung zu stehen meinten, wußte die öffentliche Meinung der übrigen Italiener ihnen noch allerlei nachzusagen. Sie waren nicht rittermäßig genug, für den Krieg

zwar brauchbar, aber das Soldatische war ihnen nicht ins Blut gegangen, und das Turnieren stand ihnen schlecht. Man merkte ihnen den Kaufmann oder den Gewerbetreibenden an, kurz, den Bauern mit dem neuen Adelstitel. Unbestritten blieb ihnen aber das Szepter über das Reich der italienischen Literatur, auch nachdem der Glanz des römischen Cinquecento angefangen hatte, Florenz als Kunststadt in den Schatten zu stellen. Das Ergebnis der Rechnung führt also auch hier auf die „Künste des Friedens".

Abb. 2. Badia bei Fiesole.

Abb. 3. Vision des h. Bernhard, von Filippino Lippi. Badia.

2. Stadtgeschichte bis um 1300.

Die Badia. S. Miniato. SS. Apostoli. Das Baptisterium.

Bis in das 12. Jahrhundert hinein ist Florenz eine unbedeutende Stadt, von der die allgemeine Geschichte nur berichtet, so oft die deutschen Könige auf ihren Römerzügen sie berühren oder betreten, zunächst um den Übergang über den Arno zu nehmen.

Karl der Große kommt 781 auf der Rückreise von Rom, gleich darauf wird eine Schenkung von ihm an das Kloster des heiligen Minias bezeugt, und 786 feiert er wieder in Florenz Weihnachten. Der langobardische Herzog wird beseitigt und ein fränkischer Graf über die Stadt gesetzt. Florenz und Fiesole, beides Bistümer, sind schon vor 854 zu einer Grafschaft zusammengelegt und stehen unter einem Vizegrafen der kaiserlichen Markgrafen von Tuscien, die selbst in Lucca residieren. Einer von diesen, Hugo, Huberts Sohn, von provenzalischer Abstammung, bringt es zu machtvoller Stellung und nimmt den jungen Kaiser Otto III. unter seinen Schutz. Sein Auftreten und sein Ansehen bei dem Volke schaffen ihm ein glänzendes Andenken, die legendarisch verbrämte Geschichtschreibung macht ihn zu einer heldenhaften Figur und läßt ihn mit dem Kaiser aus Deutschland gekommen sein. Seine Mutter Willa gründet 978 ein Benediktinerkloster, die noch heute an der Via del Proconsolo stehende Badia. Dort wird der am Thomastage 1001 verstorbene Markgraf Hugo beigesetzt, der gran barone, wie ihn Dante nennt, dessen Todestag man bis heute alljährlich wie zu Dantes Zeiten in der Badia feiert.

Seine Gebeine ruhen noch an der ganz veränderten Stätte. Seit dem Ende des 13. Jahrhunderts führte man in der Abtei eine gotische Kirche auf. Der Klosterhof beherbergt noch Überbleibsel alter Grabmäler. Die Kirche ist im 17. Jahrhundert völlig modernisiert worden. Sie enthält eine köstliche, ganz frühe Madonna mit dem heiligen Bernhard von Filippino Lippi (Abb. 3) und einige Skulpturen der Frührenaissance, darunter zwei Grabmäler des Mino da Fiesole. Eins von diesen (1481) bewahrt die Überreste Hugos (Abb. 4). Ein antiker Porphyrsarkophag, aus dem man sie damals in den Sarkophag Minos umbettete, ist verschwunden. In der merkwürdigen Inschrift des neuen Grabmals „Graf und Markgraf von Andeburg" klingt die Konfusion einer viel älteren Halbgelehrsamkeit nach, die bei dem Vasallen eines deutschen Kaisers aus sächsischem Hause mit einer einzigen Herkunftsbezeichnung an Magdeburg und Brandenburg zugleich erinnern wollte (Davidsohn).

Abb. 4. Grabmal Hugos (ohne den Aufsatz), von Mino da Fiesole. Badia.

Bald nach Hugos Tode kam Ottos Nachfolger Heinrich II. nach Italien, und als er auf seinem zweiten Zuge zur Krönung nach Rom ging (1014), schloß sich ihm in Florenz der Bischof Hildebrand an und gewann des Kaisers Schutz und Beihilfe zu einer Neugründung des Klosters S. Miniato jenseits des Arno, dessen Marmorkirche schon damals — früher als man bisher glaubte — begonnen und 1018 geweiht wurde. Daß der Leichnam des Märtyrers Minias schon unter Kaiser Otto I. nach Metz in das Vincenzkloster verbracht worden war, mußte den glaubenstreuen Verehrern ein frommer Betrug verheimlichen.

S. Miniato gehört zu einer größeren Gruppe toskanisch-romanischer Kirchen, deren äußerlich glänzendste Beispiel der Dom von Pisa (1063 gegründet) ist, und soweit es sich um die ansehnlicheren Bauwerke handelt, muß jetzt die florentinische Kirche an den Anfang gestellt werden. Ihren Hauptruhm verdankt sie der reizvoll inkrustierten Marmorfassade (Abb. 5). Sie ist sehr einfach: unten Blendbogen auf Halbsäulen und Eckpilastern, oben gerades Gesims auf flachen Pilastern (der Achsen-

Abb. 5. S. Miniato.

teilung des Erdgeschosses nicht streng entsprechend), darüber ein Giebel. Keine plastischen Zierformen oder freistehenden Schmucksäulen, wie in Pisa; nur Flächenmuster aus farbigem Marmor von architektonischer Gliederung und angenehmer Wirkung. Diese ruhige Klarheit der Disposition, die auch die hinter der Fassade liegenden Innenräume deutlich durchklingen läßt, erinnert uns wieder an Werke des Altertums. Man hat nicht direkt entlehnt aus der Antike, aber man kannte sie noch gut und verstand sie. Wie viel stumpfer war z. B. das Gefühl dessen, von dem das wahrscheinlich doch auch spätere Fassadenstück herrührt, das in die Front der Badia von Fiesole eingelassen ist! Da sind die Bauformen im Überfluß angewendet und zum Teil mißhandelt, weil man sich nicht mehr die Mühe gab, auf ihre Funktionen zu achten (Abb. 2).

In ihrem Innern (Abb. 6 u. 7) hat die noch im 11. Jahrhundert vollständig erbaute Kirche S. Miniato die Anlage einer altchristlichen Basilika von drei Schiffen. Die seitlichen sind flach gedeckt, das mittlere hat ein offenes Sparrendach (mit einer Inschrift von 1357), das auf zwei Querbogen über je zwei durch vorgelegte Halbsäulen gegliederten Pfeilern ruht. Sie zerlegen das Mittelschiff in drei Rechtecke, innerhalb deren jedesmal zwei Säulenpaare rundbogige Arkaden tragen. Dieser durch statische Gründe bedingte Stützenwechsel bewirkt zugleich für das Auge vermittels der Dreiteilung eine bescheidene Steigerung des Raumes. Die Bogen sind mit wechselnden weißen und grünen Marmorplatten verkleidet, die Kapitäle zum

Abb. 6. S. Miniato, Blick auf den Chor.

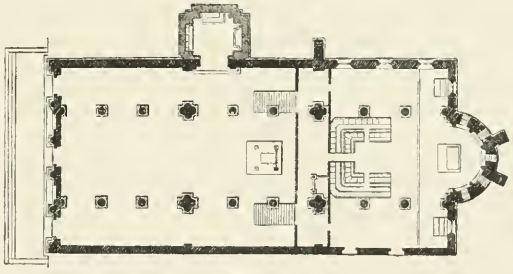

Abb. 7. S. Miniato, Grundriß.

Teil antik, die Pfeiler und die Säulen des Schiffs aufgemauert und mit Stuck überzogen. Nur die vier Säulen des letzten Rechtecks sind antike Monolithe. Diese durchbrechen das Gewölbe einer recht hohen Krypta, über der noch der hoch aufsteigende Chor liegt, und gehen bis auf ihren Fußboden hinab, wo 28 romanische Säulchen, zwölf mit antiken Kapitälen, stehen und das Gewölbe tragen. Diese zunächst wohl durch die Länge der antiken Säulen veranlaßte Verbindung des überhöhten Chors mit dem Schiff ist in ihrer Art sehr ungeschickt durchgeführt, wie denn überhaupt die Konstruktion der Kirche kaum Verdienste hat, — zusammen

Abb. 8. SS. Apostoli, Blick auf den Chor.

aber mit der halbrunden Tribuna als Hintergrund und mit dem Reichtum an Marmorzierat bis hinab auf den Fußboden (datiert 1207) macht sie doch ein originelles oder wenigstens ein malerisches Bild. Der Turm rührt von dem unvermeidlichen Baccio d'Agnolo her (1519).

Die saubere Herstellung des Innern macht einen guten Eindruck. Die Fresken des Spinello Aretino und die Kapelle des Kardinals von Portugal werden uns später beschäftigen. Hier beachten wir nur noch einen kleinen Zierbau aus Marmor, der im Mittelschiff vor dem Chor zwischen den Treppen steht, die Cappella del Crocifisso, die Michelozzo in den für ihn charakteristischen antikisierenden Formen für Piero Medici, Cosimos Sohn, errichtete. Die Kassettendecke ist von Luca della Robbia, das Ganze war 1448 vollendet. Laut einer noch vorhandenen Urkunde erhielt der Sohn des ersten Bürgers von Florenz in diesem Jahre die Erlaubnis, seine Devise am Fries anzubringen, aber nur unter der Bedingung, daß der Adler der Calimala seinen Platz darüber bekam. Der Zunft also, die die Aufsicht über S. Miniato führte, der zugleich freilich damals auch die Medici angehörten.

Nachdem wir die für die vorgotischen Kirchen von Florenz typische Anlage von S. Miniato kennen gelernt haben, werden wir auch die in ihrer Erneuerung noch sehr ansprechende kleine, dreischiffige Basilika SS. Apostoli schätzen können (Abb. 8). Ihrer Anlage nach ist sie viel älter als S. Miniato, sie mag dem 9. Jahrhundert angehören, da sie einst von einem Kaiser Karl mit Reliquien beschenkt worden ist. Der Grundriß und die Apsis haben sich erhalten, ebenso grüne Marmorsäulen aus den benachbarten antiken Thermen und andere Details.

Im 15. Jahrhundert legte man über das Mittelschiff ein Tonnengewölbe, man brach größere Fenster ein, die Seiten bekamen flache Kuppeln wie die in S. Lorenzo, und alles Dekorative wurde mit vielem Geschmack von der Renaissancekunst ergänzt und überarbeitet. Den Inhalt der Kirche dürfen wir übergehen.

Als der Markgraf Hugo kinderlos gestorben war (1001), wurde ein Großneffe Willas, Bonifaz, sein Nachfolger, der Vater der Mathilde, in deren Schloßhof zu Canossa nachmals Heinrich IV. als Büßer gestanden hat (1077). Bonifaz war noch unter Heinrich II. zum Markgrafen von Tuscien erhoben worden und hatte eine Tochter des Herzogs Friedrich von Oberlothringen, Beatrix, geheiratet, eine Verwandte Kaiser Heinrichs III. Nach dem Tode ihres ersten Gemahls (1052) ließ sie sich durch ihren zweiten, Gottfried von Oberlothringen, dem der Kaiser 1048 sein Herzogtum genommen hatte, bewegen, als Markgräfin von Tuscien reichsfeindliche Politik zu treiben. Heinrich III. erschien auf seinem zweiten Römerzuge 1055 auch in Florenz, und die Markgräfin mußte ihm nach Deutschland folgen, aber nach des Kaisers Tode (1056) kehrte sie nach Florenz zurück, mit ihr ihre Tochter Mathilde, das einzige Kind erster Ehe, das ihr geblieben war.

Nun war die Stadt für die kaiserliche Sache verloren, und in der Großgräfin Mathilde wuchs dem Sohne des Kaisers die bitterste Feindin heran. Als sie 1115 ihr bewegtes Leben beschloß, hatte sie die beiden Männer überlebt, durch die sie in der Geschichte ihren unvergessenen Namen bekommen hat, den päpstlichen Schutzherrn Gregor VII. und den gemeinsamen Gegner Heinrich IV. Ihre Sache war siegreich gewesen, und die Stadt Florenz, der sie ihre kluge Fürsorge nicht vergeblich zugewandt hatte, stand auf der päpstlichen Seite gegen den Kaiser. Ganz von selbst war nun zum erstenmal für Florenz die nationale Frage aufgeworfen, die Stadt fortan immer aufs neue vor die Entscheidung zwischen Freiheit und Fremdherrschaft gestellt, wozu dann noch als dritte Möglichkeit der höchst merkwürdige Zustand kommen konnte, daß man sich von dem Papst oder von dem französischen König von Neapel einen Zwingherrn gefallen ließ oder gar ausbat, so daß dann die Mißhandlung wenigstens innerhalb der italienischen Familie blieb. Florenz war über Nacht in die italienische Geschichte hineingezogen und mußte an ihren Wendungen teilnehmen. Einen Hauptstreitpunkt zwischen Kaiser und Papst bildeten während der nächsten hundert Jahre die vielgenannten Mathildischen Güter, die die Großgräfin dem Heiligen Stuhl vermacht hatte und die erst Otto IV. endgültig dem Papste überließ. Eine Scheidung zwischen Allod und Reichslehen wurde dabei nicht mehr gemacht; sie wäre auch schwerlich durchzuführen gewesen.

Auf Grund oder unter dem Vorwand dieses Titels verwickelten sich die Florentiner nicht nur in den großen Krieg, der ganz Italien bewegte, sondern sie führten auch ihre besonderen Kämpfe mit den umliegenden Städten, z. B. mit Siena um Landgebiet und Kirchspiele, mit Reichsgrafen und Feudalherren in ihrer Nähe, wie den Alberti und Guido Guerra, wobei bald die Ansprüche der Gemeinde, bald die des Bistums gegen die Sache des Kaisers vorgeschoben wurden. Von größeren Städten wurde schon in diesem Zeitraum Fiesole nach mehrjährigem

Kampfe genommen und teilweise zerstört (1125), Empoli erobert (1182). Der Krieg zwischen Kaiser und Papst berührte Florenz, als Friedrich Barbarossa zum erstenmal nach Italien kam (1154). Verglichen mit dem, was sich in den nächsten Jahrzehnten auf der lombardischen Ebene oder in der ewigen Stadt zutrug, sind diese florentinischen Dinge nur Episoden, aber für das kleine Staatswesen waren sie tiefgreifend, erschütternd und auch folgenreich, denn sie trugen ihm die Vormachtstellung in Toskana ein.

Zuerst, als der Kaiser zur Krönung nach Rom zog, verschloß ihm Florenz die Tore (1155). Als er auf seinem zweiten Zuge Mailand niederwarf (1162), mußten die toskanischen Städte ihm gehorchen und Zuzug leisten; sie hatten ihre eigenen Streitigkeiten ruhen lassen. Als der Kaiser dann 1168 zur Flucht gezwungen wurde, brach der Kampf zwischen den Städten wieder aus, und in Florenz entbrannte nun ein Bürgerkrieg zwischen den Anhängern des Kaisers, an deren Spitze die Uberti standen, und den Geschlechtern, die die päpstliche Sache vertraten. Die Stadt hatte Glück, sie erstarkte innerlich trotz der Parteikämpfe und griff nach außen um sich. Endlich nach Jahren auf seinem sechsten Zuge traf Friedrich wieder in Toskana ein und kam auch nach Florenz (1185). Alle tuscischen Städte außer Pisa und Pistoia verloren ihre Grafschaftsrechte und behielten nur die munizipale Befugnis bis an ihre Mauern. Die Alberti und andere Parteigänger des Kaisers bauten ihre Burgen wieder auf; das Blatt hatte sich gewandt. Aber noch mehr. Unter Barbarossas starkem Sohne Heinrich VI. wurde Florenz beinahe eine kaiserliche Stadt (1194); sein Bruder Philipp regierte nun als Markgraf über Tuscien. Des Kaisers früher und plötzlicher Tod (1197) änderte das alles mit einem Schlage. Kurz vorher hatte Philipp sein Amt niedergelegt, der letzte tuscische Markgraf; mit ihm war die Würde für immer erloschen. Alle Städte Toskanas außer Pisa, das kaiserlich blieb, vereinigten sich im Beisein eines päpstlichen Abgesandten, des Kardinals Pandulf, zu einem Tuskenbund, dessen Führung Florenz übernahm (1198). Es gewann in den nächsten Jahren Teile seiner Grafschaft wieder, in glücklich geführten Kämpfen gegen die Alberti, deren Burg Semifonte sich ergeben mußte, und gegen die alte Nebenbuhlerin Siena.

Ein kluger Papst, Innocenz III., hatte 1198 den Stuhl Petri bestiegen. Dieser krönte 1209 in Rom einen neuen König der Deutschen zum Kaiser, keinen Staufer, sondern den Welfen Otto IV., der dafür dem Papste auf immer die Mathildischen Güter überließ. Als aber der neue Kaiser nach der Krone von Sizilien, dem Erbe des jungen Staufers Friedrich, die Hand ausstreckte, da tat ihn der Papst in den Bann und erklärte sich für den von den deutschen Fürsten 1212 zum Gegenkönig gewählten Staufer. Es war eine der ungeschriebenen Herrschaftsregeln der Kurie, daß der Süden Italiens und der Norden nicht in derselben weltlichen Hand vereinigt werden dürften. Diese Spaltung der Reichsgewalt, an sich von kurzer Dauer, da schon nach wenigen Jahren Ottos Rolle auf einem ganz anderen Schauplatz, im Norden, ausgespielt war, hatte doch für das Leben der italienischen Städte die nachhaltigsten Folgen. Für Florenz fängt damit ein neues Blatt seiner Geschichte an.

Das bescheidene Staatswesen war nun eine Macht geworden. Das Schicksal hatte ihm als erste, notwendigste Lebensaufgabe ein reichliches Bündel nicht enden

wollender Grenzkriege in die Wiege gelegt, von deren Ausgang sein Gedeihen, ja sein Bestehen abhing. Seine Lage im Herzen Toskanas, einst seine Schwäche, war nun seine Stärke geworden und sein Vorteil. Wenn es so weiter ging, mußten ihm die mittleren Städte in der Nähe von selbst zufallen, und die beiden größten, denen Florenz jetzt vielleicht noch kaum gewachsen war, Pisa und Siena, konnten bei ihrer entfernten Lage es wenigstens nicht mehr aus seiner natürlichen Machtsphäre hinausdrängen, so daß ihm die Herrschaft über Toskana schon jetzt, im Anfange des 13. Jahrhunderts, sicher war.

Die Geschichte dieses Jahrhunderts hat einen zweifachen Inhalt: den inneren Kampf der Stadtgeschlechter, der dann auch zu äußeren Kriegen führt, und die Entwickelung einer Verfassung, wobei das in den Handwerkerzünften organisierte Volk das entscheidende Wort spricht.

Die Mathildische Frage war zur Ruhe gekommen, aber der Streit zwischen Papst und Kaiser ruhte nicht. Guelfen und Ghibellinen nannten sich bald darauf die Gegner, die sich in dem großen geschichtlichen Kampfe gegenüber standen. Die Scheidung blieb, und mit ihr die Bezeichnung, auch wenn es sich nicht mehr um die Frage, ob Kaiser oder Papst, handelte; alle ernsteren Differenzen, die in den einzelnen Städten bestanden, Familienfeindschaften, persönliche Angelegenheiten und Fragen des städtischen Regiments, wurden unter diesem Gegensatz ausgetragen. In Florenz war das Ziel der Kämpfe die Herrschaft über die Stadt. Die Guelfen konnten nicht einmal mit Recht behaupten, daß sie die Sache der Freiheit führten, die sie oft genug an den Papst und die Franzosen auszuliefern bereit waren. Erst das Bürgertum, das nach harten Kämpfen die Alleinherrschaft der Geschlechter brach, hat Florenz zu einer freien Republik gemacht. Nicht auf lange freilich, bis die Medizeer ihre Beherrscher wurden.

Das Stadtregiment hielt in der Mehrheit auch nach der Exkommunikation Ottos die Partei „des Guelfen" (so nannte man sie ursprünglich, weil man an die Person dachte, die den Parteinamen hergab), denn der Kaiser war fern, während die bedrohliche Nähe eines mit dem Ghibellinen verbündeten, energischen Papstes zur Vorsicht mahnte. In diesen Jahren war also der guelfisch gesinnte Teil der Florentiner, bloß durch die Fügung der Umstände und keineswegs dem Reich zuliebe, noch reichstreu und gegen die Kurie. Und umgekehrt vertraten die Anhänger „des Ghibellinen", darunter viele angesehene Lehnsträger des Reiches in der Landschaft, damals noch die Sache des Papstes. Das änderte sich durch die Kämpfe, die bald das neue Reichsoberhaupt, der 1215 in Aachen zum Könige und 1220 in Rom zum Kaiser gekrönte Friedrich II., gegen seine frühere Beschützerin, die Kurie, und die Nachfolger von Innocenz III. zu führen hatte. Da erst wurden die Guelfen Partei der Kirche, die Ghibellinen Reichspartei.

Nicht ein volles Jahr nach der Aachener Königskrönung war es in Florenz zu einer wilden Parteifehde gekommen zwischen den ersten Geschlechtern der Stadt. Damals, sagt ein Chronist, erhoben sich zuerst neue Worte, nämlich Parte Guelfa und Parte Ghibellina. Die Angesehensten auf der guelfischen Seite waren die Donati und die Buondelmonti, die mächtigsten der Gegenpartei die schon von früher her dem staufischen Hause ergebenen Uberti. Schon ein Menschenalter eher hören

wir von Straßenkämpfen der Geschlechter; ihre turmbewehrten Häuser glichen Festungen, aus denen man wie in eine Feldschlacht auf die Gassen zog, und in denen Belagerungen ausgehalten und abgeschlagen werden konnten. Es gab wohl hundert Türme; weniger bedeutende Familien taten sich zu einer Turmgenossenschaft zusammen. Damals nun — 1216 — gab den Anlaß zum Kampfe ein Liebeshandel. Ein Buondelmonte, ein hochfahrender Mann von herausforderndem Reichtum, hatte einer Dame aus dem Geschlecht der Amidei (das damals zu der staufischen Sache hielt), die Ehe versprochen, sich dann aber in verletzender Weise von ihr abgewandt und eine Donati geheiratet. Er wurde in offenem Kampfe von den Gegnern erschlagen. Das war am Ostermontag 1216, vor einer kleinen Kirche bei Por S. Maria, dem Ponte Vecchio gegenüber, die 1304 durch einen Brand zerstört wurde. Was uns in den Farben der Erzählung anmutet wie eine Novelle des Trecento, hat doch buchstäbliche Wahrheit. Auch insofern als jene nach einem Menschenalter über ganz Italien verbreiteten Parteinamen in der Tat zuerst in Florenz aufgekommen sind (Davidsohn).

Zehn Jahre später befand sich der junge Kaiser schon im Hader mit Honorius III., der dieserhalb Florenz begünstigte, und 1227 tat Gregor IX. Friedrich II. in den Bann und löste ihn wieder 1230. Die Florentiner überlegten immer, welche Seite ihnen mehr Vorteil brächte. Instinktiv mißtrauten sie dem Kaiser, der wie alle Selbstherrscher gegen die Freiheiten der Städte war, obwohl sie ja auch dem Papste nicht trauen konnten. So steigt allmählich die Stadt als dritte Macht empor zwischen Kaiser und Papst. So lange diese einig waren, hielten die beiden städtischen Parteien zusammen gegen die gemeinsamen Gegner, deren erneute Entzweiung naturgemäß neue Parteikämpfe hervorrufen mußte, bitter und langwierig, wie sie Florenz noch nicht erlebt hatte. — Nach siebenjährigem Kriege gegen die Nachbarrepublik Siena hatten sich die Florentiner von dem Papste einen Frieden aufzwingen lassen müssen (1235). Sie hielten es darum für zweckmäßig, sich dem Kaiser zu fügen, der gegen den Papst stand, und so gewannen in der Stadt die Ghibellinen das Übergewicht. Gregor IX. freilich exkommunizierte am Palmsonntag 1239 den Kaiser und brachte dadurch die florentinischen Guelfen auf seine Seite. Aber noch ehe er sein Haupt zur Ruhe legte (1241), konnte jedermann sehen, wie sehr die Kirche gegen das Reich in Nachteil geraten war. Die Guelfen hatten sich nach einem erstmaligen Auszuge aus der Stadt (1239) mit den Ghibellinen äußerlich wieder versöhnen müssen, und als der Kaiser, Herr über Pisa und Siena, nun auch gegen die Städte der Romagna mit Erfolg Krieg führte, leisteten ihm die Florentiner Zuzug.

Innocenz IV. aus Genua (1243—54), ebenso tatkräftig wie Gregor und als Diplomat ihm noch überlegen, war früher Friedrichs Freund gewesen; nun änderte er seine Stellung. Er entzog sich dem kaiserlichen Machtbereich durch heimliche Flucht nach Lyon und bot alle Mittel der stärkeren kirchlichen Gewalt zum entscheidenden Kampfe auf. Nachdem er den Kaiser abgesetzt und verdammt hatte (1245), vollbrachte er planmäßig in den italienischen Städten das Einigungswerk zwischen der Geistlichkeit und den guelfischen Geschlechtern; sogar angesehene Ghibellinen gingen zu ihm über. Und sein Blick reichte noch weiter. Denn es war

das Werk seiner Politik, daß jetzt zuerst der große nationale Gegensatz zwischen Frankreich und Deutschland in den Kampf der Kirche gegen das Kaisertum hineingezogen wurde, woraus sich in der Folge die Verbindung der Anjous mit den Päpsten ergab, die den Staufern und der kaiserlichen Sache in Italien überhaupt das Grab graben sollte.

Florenz blieb einstweilen kaiserlich. Nicht aus Reichstreue, sondern weil es so seine städtischen Freiheiten besser zu bewahren und auszubauen dachte, als wenn es sich durch Anschluß an die Guelfen der Kirche ausgeliefert hätte. Neben den beiden Adelsparteien traten in diesen Jahren zuerst die tieferen Volksschichten an die Oberfläche des öffentlichen Lebens, die „Popolani", die jetzt die kaiserliche Partei zur Verstärkung ihrer Macht zu sich herüberzog. Die Popolanen hatten sich 1244 eine erste, vorläufige Organisation gegeben unter zwei (auch drei) Capitani del Popolo, die einige Jahre neben dem obersten Beamten der Stadt, dem Podestà, regierten; dieser, zuerst 1184 erwähnt, mußte seit 1207 ein Fremder sein. Kaiser Friedrich, gegen den sich die Widerstände außerhalb Toskanas zusehends vermehrten, hielt es für um so nötiger, sich in Florenz einen festen Stützpunkt seiner Macht zu schaffen, und er setzte es durch, daß sein Sohn Friedrich von Antiochien zum Podestà für 1246 erwählt wurde. Dieser, zugleich kaiserlicher Generalvikar für Toskana, hob das Volkskapitanat auf und herrschte über die Stadt bis an seines Vaters Tod.

Draußen häufte sich auf den Kaiser Unglück über Unglück, aber Florenz behielt er in seiner Hand. Der Parteikampf war wieder ausgebrochen. Die Guelfen hatten mit Bologna, der Gegnerin des Kaisers, Verbindungen angezettelt und mußten Anfang 1248 die Stadt verlassen; ihre Türme und Häuser wurden zerstört. Während ihrer Abwesenheit gab sich die Stadt, im Anschluß an jene frühere Organisierung der Popolanen von 1244, eine erste, entschieden volksfreundliche Verfassung, Primo Popolo oder Popolo Vecchio genannt. Die Stadt und demnächst auch das Land wurden in Fähnlein (Bandiere) oder Volkskompagnien geordnet, die einem von auswärts berufenen Capitano del Popolo unterstellt waren. Daneben blieb der Podestà. Beide, mit ihren Ratsversammlungen, hatten die richterliche Gewalt, während Gesetzgebung und Verwaltung in den Händen von zwölf Anziani lagen, die recht eigentlich die Organe des Volkswillens sein sollten und, neben dem Volkskapitän, die Rechte der Popolanen zu schützen hatten.

Diese Verfassung wurde im Oktober 1250 eingeführt. Im Dezember starb Kaiser Friedrich. Er hatte niemals Florenz betreten, denn seine Sterndeuter hatten ihm vorausgesagt, daß er dort sein Ende finden werde. Nun traf ihn der Tod, als er zu Fiorentino in Apulien verweilte.

Die Verfassung von 1250, welche die Stadtregierung in die Hand des Volkes gelegt hatte, dauerte nur zehn Jahre, bis zu einer schweren Krise. Gleich nach des Kaisers Tode floh Friedrich von Antiochien. Im Januar 1251 kehrten die Guelfen zurück und sahen sich wieder innerhalb der Mauern ihren alten Gegnern gegenüber. Noch in demselben Jahre verließ eine ansehnliche Menge Ghibellinen kämpfend die Stadt, andere Abteilungen folgten ihnen in den nächsten Jahren, die letzten noch 1258. Etliche blieben zurück und warteten auf einen Umschwung der

Dinge, der sich allmählich vorbereitete. Denn die Vertriebenen hatten sich nach Siena gewandt, und bald darauf schlugen sie mit Hilfe der ghibellinischen Sienesen und eines von König Manfred gesandten Heerhaufens deutscher Ritter die florentinischen Guelfen in der blutigen Schlacht an der Arbia bei Mont Aperti aufs Haupt (1260). Florenz wäre zerstört worden, wenn nicht Farinata degli Uberti, das Haupt der Ghibellinen, die Hand über seine Vaterstadt gehalten hätte (Abb. 9). Die Guelfen mußten Florenz verlassen, und hinter ihnen her begannen nun ihre allein in der Stadt schaltenden Gegner das übliche Zerstörungswerk. Ganz Toskana gehorchte dem König Manfred.

Sechs Jahre währte diese ghibellinische Periode, die letzte in Florenz. Ihr Ende ließ sich voraussehen, so günstig alles zunächst noch zu liegen schien. Langsam zogen sich in der Ferne die Kräfte des Widerstandes zusammen, und auch die letzte Entscheidung fiel außerhalb Toskanas. Es war ein Verhängnis, daß während dieses ganzen siebenjährigen Zeitraumes (1261—68) zwei Päpste aus französischem Blute nacheinander an der Herrschaft waren. Unentwegt steuerten Urban IV. und Clemens IV. auf das Ziel, das ihnen Innocenz IV. vorgezeichnet hatte, als er sich einst in tiefster Depression unter den Schutz Frankreichs stellte (S. 15). Des Königs Bruder, Karl von Anjou, sollte an Manfreds Stelle die Krone Siziliens tragen.

Urban war hochbetagt und starb darüber hinweg, aber Clemens erlebte es. Kaum hatte er im Februar 1265 den Thron bestiegen, so verschrieben ihm die verbannten Guelfen von Florenz ihre Dienste, nahmen sein Wappen als Feldzeichen und wurden fortan offiziell Parteigänger der Kirche. Inzwischen war Karl zu Schiff von Frankreich gekommen, nur mit kleinem Heer und ganz ohne Geld. Aber es zeigte sich schon damals, was instinktiv gefühlte Rassenverwandtschaft über die Italiener vermag, in Verbindung mit dem Papsttum, auch wenn dieses ein Nichtitaliener verwaltet, und andererseits, wie unverständlich und von Herzen widerwärtig den Totengräbern des Imperiums das deutsche Wesen war. Alles, was auf Seite der Guelfen geschah, hatte Zusammenhang und Erfolg, während Manfred und die Seinen mit schwachem Wirklichkeitssinn ihre Zeit in Nebendingen vertaten. So wurde Karl im Januar 1266 in Rom zum Könige beider Sizilien gekrönt, und sieben Wochen später fiel in der Schlacht von Benevent Manfred, während sein Schwager Guido Novello, das Haupt der Ghibellinenpartei in Florenz, sich im Palazzo del Podestà mit einer damals neu eingeführten Art des Schachspiels (a mente, blind) angemessener zu unterhalten glaubte. Die Niederlage der Kaiserlichen bei Benevent führte schnell den Umschwung der Dinge in Florenz herbei. Die Stadt bot dem Papste Unterwerfung und Gehorsam an, aber tatsächlich hatte noch Guido Novello die Macht in Händen. Da schlugen sich November 1266 die Popolanen in einem bewaffneten Aufstande auf die guelfische Seite und drängten den Grafen Guido mit über tausend ghibellinischen Rittern in die Landschaft hinaus. Aber die Besetzung der Stadt, und mit ihr die Austreibung weiterer Tausende von Ghibellinen, geschah erst Ostern 1267 durch ein Häuflein französischer Ritter, denen sich guelfische Verbannte anschlossen, — genau 51 Jahre nachdem zuerst die Parteispaltung sich öffentlich kundgegeben hatte.

Den Gewinn aus diesen Veränderungen zogen nicht die Guelfen, und noch weniger die Popolanen, deren Zeit erst fünfzehn Jahre später kommen sollte. Das Glück hat der Wagende, heißt es, und das war Karl von Anjou. Auch der päpstliche Protektor hatte sich den Ausgang der Sache doch anders gedacht. Er erlebte es noch, daß seinem übermächtig gewordenen Schützling auch der letzte Staufer, Konradin, in die Hände fiel. Bald darnach, Ende 1268, starb Clemens IV.

Abb. 9. Farinata degli Uberti, von Andrea del Castagno. S. Apollonia.

Schon im Frühling 1267 hatten die Florentiner den König Karl zum ständigen Podestà für die Zeit bis Ende 1273 ernannt, sie verlängerten ihm dann das Amt bis Ende 1279, er ließ es durch Stellvertreter verwalten. Gleichzeitig hatte ihn der Papst zum „Friedenshüter" in Toskana ernannt, und ein Jahr später, im Frühling 1268, übertrug er ihm — widerrechtlich, da das Imperium ruhte — das Reichsvikariat für Tuscien. Die neue Regierung brachte neues Unglück. Der Friedenshüter und Reichsverweser griff in die Parteikämpfe und Kriege der Städte ein, aber nur zu eigenem Nutzen und hauptsächlich, um seiner Geldnot aufzuhelfen. So wurde er auch der Kurie mit jedem Jahre unbequemer, vollends als ein neuer deutscher König, Rudolf von Habsburg, seit 1275 Miene machte, sich nach den südlichen Reichslanden umzusehen, bis endlich Nikolaus III. den Reichsvikar veranlaßte, sein Amt im September 1278 niederzulegen; das städtische Oberamt behielt Karl noch bis ins folgende Jahr. In Florenz führte der Sieg der Guelfenpartei, die seit Ostern 1267 die städtische Verwaltung allein in Händen hatte, zu einem systematischen Vernichtungskampfe gegen die noch übriggebliebenen Ghibellinen und die zurückgelassene Habe der Ausgetriebenen. Die florentinischen Guelfen hatten sich, wie alle Teilgemeinschaften in den damaligen italienischen Stadtrepubliken, längst eine besondere Organisation mit eigenen Vorstehern gegeben. Gestand man doch sogar den unterdrückten Ghibellinen, um sie besser beaufsichtigen zu können, eine solche zu. Schon 1246, also noch in ghibellinischer Zeit, finden wir zwei Capitani di Parte Guelfa. Jetzt waren ihrer sechs, dazu kam ein besonderer „Ankläger der Ghibellinen". Die guelfische Sonderregierung, an der die Popolanen keinen Anteil hatten, nahm alle Befugnisse des Stadtregiments an sich. Die Ghibellinen wurden, nach Graden der Rechtsminderung, in verschiedene Klassen geteilt, ihre Türme und Häuser geschleift, ihre Güter in weitem Umfange konfisziert.

Wären die Güter verteilt, so würden die Vertriebenen schwerlich zurückkehren, meinte der Kardinal Ottaviano aus dem ghibellinischen Geschlechte der Ubaldini, der längst zur Guelfenpartei übergegangen war und nun bei der grausamen Abrechnung die Interessen der Kurie wahrnahm. Er sollte recht behalten. Ghibellinen kamen zwar noch öfters wieder, aber eine Ghibellinenpartei mit einer Zukunft gab es nicht mehr. Ebensowenig vertrugen sich die Guelfen untereinander. Die weitergehenden Kämpfe zeigten, daß der Adel zum Herrschen unfähig war, und das Bürgertum kam an die Reihe.

Inzwischen hatte sich Nikolaus III. das Schiedsamt zur Beilegung des nicht enden wollenden Parteihaders übertragen lassen, indem er sich zugleich das Ansehen gab, als könne er allein die drohenden Ansprüche König Rudolfs beschwören, der doch niemals nach Italien kam. Im Herbst 1279 traf als Friedensstifter der Kardinal Latino in Florenz ein, womit zunächst die etwa zwölfjährige Guelfenherrschaft ihr Ende erreichte, dann ging er an die Arbeit, und schon im April des nächsten Jahres ließ er die Stadt in leidlichem Frieden zurück und im Besitz einer möglichst unparteiischen vorläufigen Rechtsordnung. Aus ihr hat sich die zweite Verfassung von Florenz entwickelt, deren Grundlagen dann im wesentlichen geblieben sind, der Secondo Popolo von 1282. Das war das Jahr der Sizilischen Vesper, die nicht den Angiovinen allein Schaden brachte, sondern den Guelfen ganz Italiens, und die naturgemäß auch die Partei in Florenz gefügiger machen mußte. Des Kardinals Weisheit hatte dafür gesorgt, daß zunächst einmal Guelfen, Ghibellinen und eine dritte Gruppe, die Parteilosen, angemessene Vertretung in den Staatsorganen fänden, z. B. in einem alle Monate neu gewählten Kollegium der Vierzehn; daneben durften die beiden Parteien ihre Kapitäne behalten. Der Podestà mit dem Großrat der Dreihundert und dem Kleinrat der Neunzig, blieb, ebenso der Volkskapitän, für den zwei Räte von 150 und 36 Mitgliedern geschaffen wurden. Dazu kam noch — denn es konnte in Florenz niemals zuviel Behörden geben — ein fünfter, zunächst nur bei besonderen Gelegenheiten berufener Rat der Hundert, der in der folgenden Zeit die anderen vier zurückgedrängt hat. In den Räten nun sollten nach den Satzungen des Kardinals Ladino nicht nur jene allmonatlich gewählten Vierzehn sitzen uud stimmen, sondern auch die Vorsteher der sieben obersten Zünfte, und dieser bereits ältere Gedanke, die Vertretung der in den Zünften korporativ organisierten Popolanen in den Staatsorganen, war das wichtigste Moment der Verfassung von 1282, welche die lange vorhandenen Zünfte kurz gesagt zu politischen Körperschaften, zu den Grundlagen des Staatswesens machte.

Zünfte der Handel- und Gewerbtreibenden und zwar sieben werden zuerst 1193 genannt, also schon vor der „alten Verfassung" von 1250, und merkwürdigerweise gerade zu einer Zeit, wo die Kaiserlichen unter Heinrich VI. das Übergewicht hatten. Damals stellten erwählte Zunftrektoren, einer aus jeder Zunft, mit das Stadtstatut fest, was sonst die Konsuln der Stadt zu tun pflegten; dies war also eine Machterweiterung der Popolanen, um die es sich bei den Zünften handelte. Welche diese sieben Zünfte waren, wird uns nicht gesagt, leider, denn die Auskunft würde für uns einige Wichtigkeit haben. Am nächsten liegt es, an die bald darauf

genannten „höheren" sieben arti zu denken, aber eine der angesehensten von diesen, die der Tuchhändler („Kaufleute" der Calimala, so genannt zur Unterscheidung von den „Kaufleuten" von Porta S. Maria, den Seidenhändlern), war jedenfalls nicht mit darunter, sie war 1193 noch eine societas, keine ars, was sie erst bald darnach geworden ist. Im Jahre 1192, wo zuerst „Kaufleute der Callemala" genannt werden, umfassen sie noch alle oder wenigstens die meisten Großhändler, 1182 bei der frühesten Erwähnung heißen sie bloß „Kaufleute"*). Es scheinen demnach die höheren Berufsgenossenschaften seit dem Ende des 12. Jahrhunderts allmählich die Organisation der Handwerkerzünfte angenommen zu haben. Einzelne von ihnen werden dementsprechend vom Anfang des 13. Jahrhunderts an als Zünfte erwähnt, so die Wollzunft und die der Richter und Notare schon 1212. In einem Ratsbeschluß unter Kaiser Friedrich II. 1236 finden wir nicht nur die sieben höheren Zünfte (Calimala, Wolle, Wechsler, Richter und Notare, Seidenhändler, Pelzhändler, Ärzte und Apotheker), sondern von den später vorhandenen vierzehn niederen auch noch die ersten fünf, also die eigentlichen Handwerkerzünfte, im Rate durch ihre Vorsteher vertreten. Nach den Satzungen des Kardinals Latino von 1280 hatten, wie wir sahen, allein die Vertreter jener ersten sieben in sämtlichen Räten Sitz und Stimme.

Von hier aus setzten die Zünfte den Kampf um die Macht im Staate fort mit den Magnati oder Grandi, wie man jetzt die Adligen nannte; im wesentlichen waren es Guelfen, denn die Ghibellinnen hatte die lange Verbannung gelehrt, sich zu bescheiden. Die einflußreichsten und vermögensten Zünfte — Calimala, Wolle, Wechsler — setzten im Juni 1282 die Einrichtung einer neuen Staatsbehörde durch. Drei Priori delle Arti (der Name war schon 1202/3 für Rektoren der Zünfte in Gebrauch), auf zwei Monate aus den sieben obersten Zünften ernannt, traten jenem Amte der Vierzehn an die Seite. Schon nach Ablauf der ersten Amtsperiode wurden ihrer sechs, und seit April 1283 traten die Prioren ganz an die Stelle des aufgehobenen Amtes der Vierzehn. Bei der Ernennung der Prioren durften auch die fünf mittleren Zünfte mitwirken. Damit war die guelfische Oligarchie endgültig beseitigt, abgelöst durch das Regiment der Zunftprioren. Denn soviel war schon jetzt klar, daß für die Folge niemand mehr Anteil an der Regierung haben konnte, ohne einer Zunft anzugehören. Darin liegt die Bedeutung des Secondo Popolo von 1282.

Für die oberste richterliche Gewalt blieb der Podestà, dessen früher ungleichmäßige Amtszeit seit 1280 einjährig, seit 1290 halbjährig war. Das andere städtische Oberamt trat, nach vielfachen Unterbrechungen und Veränderungen, 1280 wieder in seiner ursprünglichen Form in Kraft, seit 1290 ebenfalls mit meist halbjährigen Perioden: der Capitano del Popolo oder del Comune hatte außer dem militärischen Oberbefehl die Rechte des Volkes wahrzunehmen, was sich in den Nebentiteln eines „Friedensbewahrers und Volksregenten" ausdrückte. Noch im

*) Der Name ist erhalten in Via Calimara und Calimaruzza, hier steht auch das einstige Zunfthaus mit dem Adlerwappen. Die Ableitung von „schlechter Weg" ist sicher, obwohl callis mittellateinisch fast immer männlich ist. Cantini (1796) zitiert ein Gesetz von 1422, das die Herleitung des Namens dalla strada ausdrücklich beglaubigt.

Jahre 1282 erreichten ferner die Zünfte die Einsetzung eines dritten auswärtigen Oberbeamten mit dem Titel eines „Kapitäns und Verteidigers der Zünfte". Demnächst wurden die beiden Kapitanate zusammengelegt, und 1284 finden wir als Teil einer langatmigen Titulatur auch die Bezeichnung „Kapitän der zwölf oberen Zünfte", womit also zum erstenmale die fünf mittleren Zünfte den sieben obersten gleichgesetzt erscheinen. Auf den Ruf seines Oberbeamten hatte sich der Popolo dieser zwölf Zünfte aber auch militärisch organisiert, in Bannergenossenschaften, nicht gegen den äußeren Feind, sondern zum Schutze der Volksrechte gegen die Magnaten, die bald darauf auch wirklich unter dem Guelfen Corso Donati mit den Waffen die Obrigkeit angegriffen (1286). Zwei Jahre später erhielten auch die untersten neun Zünfte ihre Banner. In den politischen Rechten standen sie noch weit zurück hinter ihren Standesgenossen, die nach der Beseitigung des guelfischen Regiments sich allmählich auf eine nicht weniger drückende Parteiherrschaft einzurichten schienen.

Die Auflehnung ging zunächst nicht von den untersten neun Zünften aus, sondern von den früheren Mittelzünften. Deren Sache nahm 1292 ein hochdenkender, rücksichtsloser Mann aus altem guelfischem Geschlecht auf, Giano della Bella, indem er die untersten neun Zünfte durch die Aussicht auf Anteil an der Regierung gewann. Diese Popularbewegung gegen die Vorherrschaft der Oberzünfte richtete sich zugleich gegen die Magnaten, deren Rechte jetzt noch weiter eingeschränkt wurden, und es hätte wohl zu einem völlig demokratischen Regiment, vielleicht auch schon jetzt zu einer Tyrannis kommen können, so allgemein beliebt und einflußreich stand dieser adlige Volksführer eine Zeitlang in seiner Machtfülle da. Aber eine Gegenrevolution überwältigte ihn, und als er 1295 in die Verbannung ging, blieb die Stadt im Besitz eines Statuts mäßig erweiterter Volksrechte, das unter dem Titel Ordinamenti della giustizia im Januar 1293 sämtliche Räte durchlaufen hatte und schließlich im Kleinrat der Neunzig mit starker Mehrheit angenommen war.

Die zahlreichen Bestimmungen gegen die Magnaten, hart und grausam im Stil der Zeit, dürfen wir übergehen. Die neun untersten Zünfte waren nun, wie 1282 die fünf mittleren, zur Mitregierung berufen, indem die jeweiligen Prioren fortan durch ihre Vorgänger und die Vorsteher der zwölf Zünfte, wie bisher, aber aus allen 21 Zünften gewählt wurden. Sodann war ein — neben Podestà und Volkskapitän — dritter Oberbeamter geschaffen worden, der Gonfaloniere della giustizia, der mit einem beträchtlichen militärischen Kommando die Volksherrschaft zu schützen hatte. Er wechselte mit den Prioren, also alle zwei Monate, und wurde durch die alten Prioren und die Zunftvorstände gewählt. Der Gonfalonier wurde der Vorsitzende der sechs (später acht) Prioren oder „Signoren", und diese sieben oder neun Zweimonatsregenten bildeten bis zuletzt die wichtigste Magistratur. In ihrer Hand lag die Leitung der Regierungsgeschäfte. Ehe ihre Vorschläge zu Beschlüssen werden konnten, mußten sie freilich viele Instanzen passieren, jene uns bereits bekannten vier oder fünf kleineren und größeren Versammlungen; dazu kamen im 15. Jahrhundert noch für die auswärtigen Angelegenheiten zwei Ratskörper, die jeder Gegenstand dieser Art zu durchlaufen hatte, ehe er an jene anderen gelangte. Die Ordinamenti della giustizia sind also der Schlußstein des 1280 unter dem

Kardinal Latino begonnenen Verfassungsbaues von 1282. Damit war man an einen vorläufigen Ruhepunkt gelangt, soweit es in Florenz Ruhe geben konnte.

Es kann nichts Umständlicheres und Schwerfälligeres geben als diese florentinische Verfassung, mit deren Einzelheiten der Leser nun nicht weiter behelligt werden soll. Ängstliche Vorsicht, ein weitgehendes Mißtrauen und ein geringer Zusatz von praktischer Klugheit haben sie zustande gebracht. Möglichst viele sollten das Wort haben, damit die Macht des einzelnen nicht gefährlich würde; die bloße Kollegialität genügte dazu nicht. Mußten um der Exekutive willen die drei höchsten Ämter einzelnen Männern anvertraut werden, so waren doch alle drei von Beisitzern umgeben und durch Kautelen beschränkt, und alles dauerte seine Zeit: die früh sprichwörtlich gewordene Bedächtigkeit der Florentiner, über die schon Dante die Schalen seines Spottes ausgegossen hatte, war hier in ein System gebracht, das, wo es einem einheitlichen Willen gegenübertrat, immer im Nachteil war, und mancher günstige Moment wurde der schnellfüßigen, alle Zeit bereiten päpstlichen Diplomatie gegenüber in verfassungsmäßigem Überlegen und Bedenken verpaßt.

Ein Mittel wenigstens hatte die Staatsweisheit der Florentiner ersonnen, um die Weitläufigkeiten abzukürzen. Zeitweilig konnten alle größeren und kleineren Ratsversammlungen außer Kraft gesetzt werden, und an ihre Stelle trat ein mit außerordentlicher Vollmacht ausgestatteter Ausschuß, der auf Vorschlag des Gonfaloniers aus geeigneten Persönlichkeiten durch Scheinakklamation einer zufällig versammelten Volksmenge eingesetzt wurde, eine Balía. Von diesem Mittel haben Parteiführer und Machthaber nach Gelegenheit und Gutdünken Gebrauch gemacht. Später entwickelten sich daraus zunächst für Kriegsangelegenheiten besondere Behörden der „Zehn“ und der „Acht“, die zuletzt auch ständig geworden sind und als Ministerium des Auswärtigen oder Ämter für Polizei- und Steuersachen weitgehende Befugnisse hatten.

Ungelenk war auch die militärische Organisation, langsam das Aufgebot, schwerfällig wie der Ochsenkarren, der das Stadtbanner in das Feld schleppte, die ganze Kriegführung der Florentiner. Ihr Chronikstil, der ja auch unbedeutende und ganz folgenlose Vorgänge der inneren Geschichte in das Wichtige und Große zu malen weiß, darf uns nicht täuschen. Da erscheinen alle diese Auszüge gegen Siena oder Pisa wie ebensoviele Heldentaten, weil den Berichterstattern jeder Maßstab verloren geht, wenn Italiener gegen Italiener im Felde stehen. Im 15. Jahrhundert wird der Krieg in Italien immer mehr Söldnerarbeit, und die Kondottieren sind Unternehmer, deren Interesse es ist, ihre Leute nicht aufzureiben, sondern möglichst heil aus einem Geschäft in das andere zu bringen. Sobald aber im 16. Jahrhundert beträchtliche deutsche und französische Heere kommen, und die Schweizer Landsknechte ans Werk gehen, wo dann Ernst gemacht wird und reichlich Blut fließt, da ist es mit den martialischen Epopöen der Italiener vorbei. Und auch schon in jenen früheren Jahrhunderten: wenn sich ein Häuflein kaiserlicher Ritter im Straßenkampf zwischen Häusern und Türmen gegen die Übermacht der Städtischen nicht mehr halten kann, dann rückt es hinaus ins Feld, weil es weiß, daß dort sich ihm kein Mann mehr stellt; und wenn es zurückkehren will, so findet es die Tore gesperrt, die dann ohne Belagerungszeug nicht zu nehmen sind. Dadurch

Abb. 10. Baptisterium.

allein waren die Italiener gegen die Heere der Kaiser, die keine Maschinen mit über die Alpen bringen konnten, im Vorteil, und dadurch waren sie ihnen andererseits auch als Verbündete von Wert, daß sie Kriegsmaterial hatten und Stützpunkte bieten konnten für Verpflegung und Bewaffnung, endlich noch dadurch, daß sie die Schliche in der Kriegführung ihrer Landsleute besser kannten. In der offenen Feldschlacht dagegen waren die fremden Ritter sich selbst genug, und was wäre wohl hier oft aus den Italienern geworden, wenn sie nicht französische Streiter auf ihrer Seite gehabt hätten? Was insbesondere die Florentiner anlangt, so übertrugen sie das Kommando in ihren Kriegen überhaupt meist auswärtigen Kriegsleuten. Die zunehmende Demokratisierung des Gemeinwesens war wohl kein Boden für das militärische Genie, und der streitlustige Adel, in dem zweifellos manches Talent zu finden gewesen wäre, rieb sich lieber gegenseitig selbst auf.

Es ist uns leider nicht möglich, das politische Florenz mit den Augen seiner Geschichtschreiber anzusehen, wir können es weder im Krieg noch im Frieden für eine bedeutende Erscheinung halten und finden es vielmehr natürlich, daß ein so zerfahrenes Staatsgebilde niemals zu einer Machtstellung in Italien gelangte wie Venedig und die drei monarchischen Staaten. Hat doch auch die Republik nur wenige wirkliche staatsmännische Kapazitäten hervorgebracht, wie Cosimo und Lorenzo Medici oder wie Guicciardini und Machiavelli, von denen der letzte auch ein guter Kenner ihrer militärischen Schwächen war, nur daß seine Einsicht leider zu spät kam! Groß bleibt für uns nur die florentinische Kultur, und einzig merkwürdig, daß sie ganz auf dem freien Bürgertum beruht, mit dessen Untergang auch sie zu leben aufhört. Was die Bürger von Florenz in der Politik verfehlten, haben sie als Kinder des Geistes reichlich gut gemacht. Welcher Überschuß von Kraft in ihnen steckte, mag uns eine kurze Zahlenreihe vergegenwärtigen, die Gründungsdaten gewaltiger gotischer Bauwerke, die alle noch in dieses eine unruhige Jahrhundert fallen: 1255 Palast des Podestà, 1299 Priorenpalast, 1279 und 1295 die Mönchskirchen S. Maria Novella und S. Croce, 1296 der neue Dom.

An der Stelle des jetzigen Doms stand seit Jahrhunderten eine ältere Bischofskirche, die der Märtyrerin Reparata aus Cäsarea geweiht war, und westlich von ihrer Eingangsseite lag ein Johannisspital, etwa seit 1040. Dann folgte das

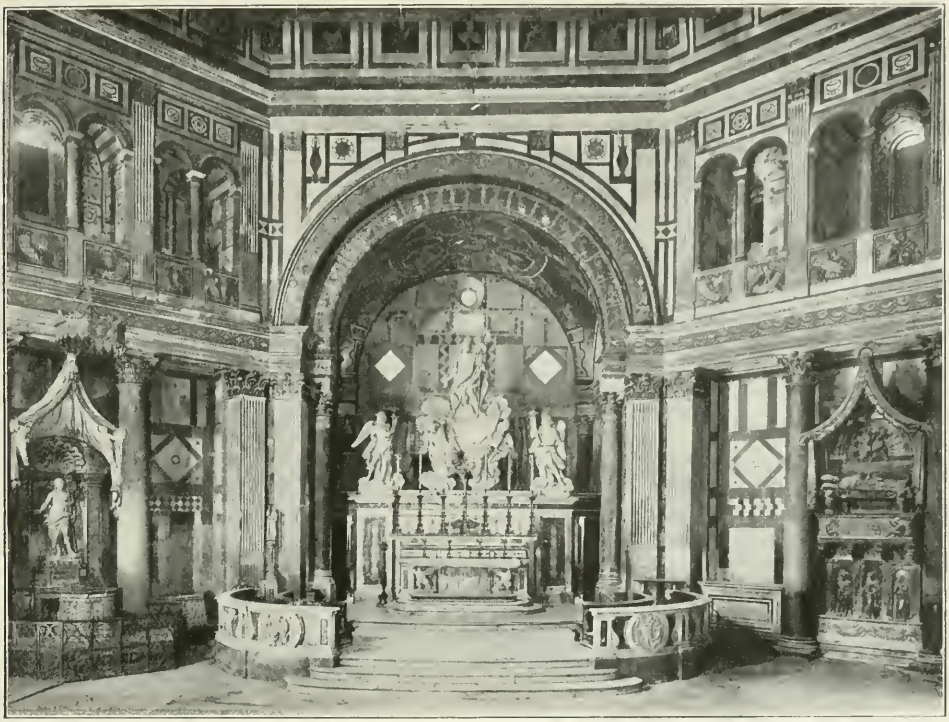

Abb. 11. Baptisterium, Inneres.

Baptisterium S. Giovanni, dessen Anfänge in Dunkel gehüllt sind. In den verlorenen Büchern der Calimala, deren Konsuln seit 1156 die Aufsicht über den Tempel führten*), soll nach Carlo Strozzis Auszügen gestanden haben, daß S. Giovanni bis 1128, also vor S. Reparata, als Bischofskirche diente, was bei seiner Raumdisposition nicht anzunehmen ist. Gewiß ist der enge Zentralbau niemals etwas anderes gewesen als eine Taufkirche (Davidsohn). Dem Bischof gehörte von alters her die schon 393 geweihte Basilika S. Lorenzo, dann, nachdem man den Leichnam des Zenobius von dort in die Reparata gebracht hatte, eben diese Kirche, die schon vor dem Jahre 1000 stand, aber das Bistum führte nicht von ihr seinen Namen, sondern von dem Patron der Stadt, dem Täufer Johannes.

S. Reparata oder, wie das Volk sagte und schrieb, S. Liperata, war eine dreischiffige Basilika des florentinischen Typus, den wir aus S. Miniato kennen, mit einem erhöhten Chor über der Krypta und einem Campanile; ihre Länge hat man auf nicht völlig die halbe Länge des Domes berechnet. Als man 1294 den Dom zu bauen beschloß, beabsichtigte man keinen völligen Neubau, sondern eine Verlängerung der Reparata nach hinten. Man fing im Westen an zu bauen und brach stückweise die alte Kirche ab. Dann verlegte man das Johannisspital in

*) Nach einer Papsturkunde von 1207. Lami, Memorabilia eccles. Florent. gibt an, 1150 sei ihnen die cura für S. Giovanni übertragen, aber die Angabe scheint aus Villani geschöpft zu sein, der zu 1150 (Aufsetzung der Laterne) sagt: ebbono in guardia.

einen anderen Stadtteil (Beschluß von 1296), und allmählich bekam der neue Dom seine viel größeren Abmessungen.

Den achteckigen Kuppelbau des Baptisteriums (Abb. 10) hat man eine Zeitlang in das hohe Mittelalter des 11. oder 12. Jahrhunderts verlegen wollen. Aber zu einer so tüchtigen Leistung, wie sie dieses aus acht Seiten spitzbogig ansteigende Gewölbe (dessen Bogenlänge ungefähr ein Fünftel des Kreises beträgt) in seiner oft und eingehend geprüften Konstruktion darstellt, reichte das Vermögen der damaligen toskanischen Baumeister nicht aus. Wie eine Schülerarbeit sieht sich dagegen das steile Kegelgewölbe des Diotisalvi an, das ohne Seitenschub bloß nach unten drückend, anstatt einer Kuppel, das Baptisterium in Pisa bedeckt (seit 1153). Der unbekannte Baumeister der Florentiner Kuppel stand noch in den Überlieferungen der altchristlichen Zeit und des antiken Gewölbebaues, sein Werk gehört dem 7. oder 8. Jahrhundert an. Die ganze Bekleidung aber, innen sowohl wie außen, ist viel später, man begann damit um 1190, kaum fünfzig Jahre vor dem ersten Auftreten der Gotik in Florenz, im Innern des Gebäudes (die Mosaizierung der Kuppel seit 1271), und erst in dem Jahrhundert der Frührenaissance, nach 1470, war man an der Außenseite mit dem Architektonischen völlig fertig. So verschieden das Stilgefühl dieser Zeitalter gewesen ist, so einheitlich im Charakter ist ihre Arbeit geworden, offenbar weil sie derselbe Geist beseelt hat, der Ernst dessen, der den Vorgänger verstehen und ihm gerecht werden will, und der zugleich in der Ausführung aus seinem Eignen das Beste geben möchte. So nur ist es zu verstehen, daß sich die lange Geschichte dieser Dekoration erst so spät aufgeklärt hat, und wenn man sonst an dem Restaurieren entweder den zu strengen Anschluß an das Alte oder die eigenwillige und selbstgefällige Neuerung zu tadeln hat, so wäre hier an dem Baptisterium vielleicht wirklich einmal die Gelegenheit, die goldene Mitte zu genießen. Allerdings bedarf es dazu einiges Nachdenkens und zunächst auch, wenn man den Begriff des Genießens zu wörtlich nimmt, einer gewissen Resignation. Der Stein ist stark verwittert, der Mosaikschmuck des Innern zum Teil dunkel und stumpf geworden, in allen dekorativen Teilen machen sich Zerstörung und Flickwerk unangenehm geltend; die Arbeit ist auch nicht immer so exakt, wie sie ein empfindliches Auge verlangt. Durch alle diese Trübungen hindurch wird aber der strenge Ernst, der hier waltete und der alles willkürliche Zierwerk fernhielt, auf den aufmerkend entgegenkommenden Betrachter wirken.

Die innere Ausstattung (Abb. 11) hängt mit einer Veränderung zusammen: man baute eine ältere Vorhalle nach 1200 in das jetzige Altarhaus um und verlegte den Eingang an die Ostseite, dem Dom gegenüber. Die Seiten des Achtecks sind von den mit der Wand bündigen Eckpfeilern eingefaßt, zwischen denen jedesmal zwei antike Säulen stehen, die meisten mit antiken Bronzekapitälen. Pfeiler und Säulen tragen ein Gebälk, auf welches das Obergeschoß (mit einem Umgang) aufsetzt. Dieses hat, entsprechend den Gebälkstützen des unteren Stocks, den Pfeilern und Säulen, korinthische Pilaster. Je zwei Pilaster umschließen eine Wandöffnung, zwei Rundbogen mit dem jonischen Teilungssäulchen in der Mitte; die Säulchen fußen auf hohen Sockeln, zwischen diesen und den Pilastern laufen Brüstungen. Die Pilaster tragen ein Gesims, darüber liegt eine Attika, und dann setzt das Ge-

wölbe an. Die Wandflächen haben grün und weiße Marmortäfelung.

An dem äußeren Bau gehören die Marmoreckpfeiler mit grün und weißen Querschichten noch dem Arnolfi di Cambio, den die Prioren 1293 aus Rom berufen hatten. Auf diese Einfassung folgte dann die Anordnung der acht Wandflächen in zwei Stockwerken mit je zwei Mittelpilastern; über dem Oberstock liegt wie im Innern eine Attika. Diese drei Geschosse sind aber in ihrer Höhe nicht nach der inneren Teilung, sondern frei bemessen worden, wie denn auch die Umfassungsmauer höher geführt ist, über den Anfang der Kuppel hinaus. Der untere Stock schließt geradlinig ab, der obere hat Rundbogen, über diesen aber liegt ein gerader weißer Rahmen, der an den Seiten umgebrochen ist und auf den Eckpfeilern Arnolfos aufsitzt, und über ihm noch ein glatter Fries mit Gesimsabschluß. Zwischen den Bogen sind einfache, schmale Fenster eingebrochen, die den inneren Wandöffnungen ungefähr entsprechen und nur wenig Helligkeit geben; sie haben teils rundbogige, teils rechteckige Form und in letzterem Falle noch Dreieck- oder Kreissegmentgiebel. Den Wandflächen gab man nach dem Vorbilde von S. Miniato Marmortäfelung, am unteren Geschoß einfacher, zwischen den Blendarkaden reicher. In dem flachgehaltenen Marmordekor der Attika wiederholt sich die dreiteilige Gliederung der Stockwerke; in jedem mittleren Felde ist ein kleines Fenster durchgebrochen. Mit dem Hauptgesims des Antonio Rossellino (1471) ist die künstlerische Ausstattung des Äußeren abgeschlossen. Die Laterne auf dem Dach ist an die Stelle einer älteren getreten, die 1150 erwähnt wird. Die drei Portale sind dem ursprünglichen Plane fremd und erst durchgebrochen, als man 1202 den Altar an die ehemalige Eingangsseite legte.

Abb. 12. Grabmal Johanns XXIII., von Donatello und Michelozzo. Baptisterium.

Als man die Ostseite des Doms verkleidete, nahm man sich die äußere Ausstattung des Baptisteriums zum Muster (nicht umgekehrt!). Das Innere des Baptisteriums hat dann noch mancherlei Änderungen erfahren. So mußte der acht-

eckige Taufbrunnen in der Mitte, in dem einst Dante getauft worden war, einem Befehle des zweiten Großherzogs weichen, als dieser die Tauffeier für seinen Erstgebornen vorbereiten ließ (1576). Das Baptisterium hat aber auch einige Kunstwerke aufgenommen. Das Grabmal Papst Johanns XXIII. (Abb. 12) von Michelozzo, mit der liegenden Bronzestatue des Toten von Donatello, die in ihrer stillen Schönheit ein bedeutendes Muster in dieser Gattung geworden ist (seit 1425 in Arbeit). Donatello hat nicht nur den Sarkophag geliefert, sondern auch den Aufbau mitbestimmt; an der flauen Reliefmadonna oben und den drei Tugenden über dem Sockel erkennt man Michelozzo. Sodann eine abschreckend häßliche Magdalenenstatue aus Holz von Donatello aus späterer Zeit.

Die drei Portalöffnungen schloß man mit Bronzetüren, den Musterleistungen der Hochgotik und der ersten Renaissance (Kap. 7. und 10).

Abb. 13. Piazza S. Maria Novella.

Abb. 14. Piazza S. Croce.

3. Die drei Mauerkreise. Die Plätze. Eindrücke der Stadt.

Die älteste innere Stadt liegt auf dem nördlichen Arnoufer. Sie bildet ein ziemlich regelmäßiges Viereck mit meist geraden Straßen. Ihre Grenzen sind im Westen die Via Tornabuoni und im Norden die Via de' Cerretani, so daß sie hier den Domplatz einschließt. Von dessen nordöstlicher Ecke wendet sich die älteste Umfassung im Zuge der Via del Proconsolo südwärts bis an die Piazza dei Giudici und geht dann westlich quer durch die heutigen Uffizien hindurch in der Richtung des Borgo SS. Apostoli, der sich außerhalb der einstigen Südmauer befand, weiter, um zuletzt auf die Piazza S. Trinita — zwischen den Palästen Spini im Süden und Bartolini im Norden — zu treffen.

Diese älteste Stadt, deren Mauern längst verschwunden sind, reichte also im Süden nicht bis an den Arno. Auf den drei anderen Seiten war sie von einem Stadtgraben umgeben, dessen zugeschüttetes Bett später den Baugrund für die Straßen del Proconsolo, de' Cerretani und Tornabuoni hergab. Im Westen, im Zuge der Via Tornabuoni, diente als Stadtgraben ein natürlicher Wasserlauf, der bei Ponte S. Trinita in den Arno ging. Die Stadt hat vier Quartiere, aus deren jedem ein Haupttor nach den vier Himmelsrichtungen ins Freie führte. Draußen finden wir schon früh Kirchen, zu denen man durch einen vorstädtischen Straßenzug gelangte, einen „Borgo", der gewöhnlich nach einer Kirche benannt ist. Das nördliche Quartier, del Duomo, hatte sein Tor, die Porta del Duomo, nordwestlich

vom Baptisterium am Anfang des Borgo S. Lorenzo, der zuerst im 12. Jahrhundert erwähnt wird und zu der gleichnamigen, viel älteren Kirche führte. Das westliche Stadtquartier hat seinen Namen von der draußen gelegenen Kirche S. Pancrazio, die längst geschlossen ist; das gleichnamige Tor stand einst da, wo die Via degli Strozzi auf die Via Tornabuoni trifft. Im Süden hat die auf den Ponte Vecchio — die einzige Brücke des alten Stadtkreises — gerichtete verkehrsreiche Via Por S. Maria noch den Namen des alten Tors bewahrt; die Kirche S. Maria, nach der das Tor und das Stadtquartier benannt waren, ist durch eine Feuersbrunst 1304 zerstört worden. Aus diesem Tor gelangte man westlich durch den bereits 1080 erwähnten Borgo SS. Apostoli zu den damals vorstädtischen Kirchen Apostoli und Trinita. Das Osttor, S. Piero, führte aus dem gleichnamigen Quartier nach dem Kloster S. Pier Maggiore, und zwar durch den heutigen Borgo degli Albizzi, der früher di S. Piero hieß und zuerst 1090 erwähnt wird.

Der Leser, der dieser unlebendigen topographischen Anweisung geduldig nachgegangen ist, möge sich noch sagen lassen, daß dieser Stadtumfang seit der römischen Zeit bis in das 12. Jahrhundert gegolten hat. So alt sind aber von allem, was heute noch aufrecht steht, nur das Baptisterium auf dem Domplatz und wenigstens ihren Fundamenten nach die Badia, und außerdem hier und dort einige unansehnliche Überbleibsel. Der älteste Stadtgrundriß ist uns also nur in seinen Linien erhalten, die uns noch etwas sagen können, und er ist dann von der Gotik und der Renaissance neu ausgefüllt worden, als man bereits einen zweiten, etwas weiteren Mauerkreis um die Stadt gelegt hatte. Dieser wird in seinem nördlich vom Arno gezogenen Umfang 1172 als im Osten begonnen und 1175 als im Westen vollendet erwähnt. Er ist also aufgeführt, als man Fiesole unterworfen hatte und gegen Barbarossa kämpfte. Als die kleine Stadt sich kräftig und mutvoll emporreckte, da weitete sie sich auch um ein beträchtliches Stück, das wir nun zunächst ins Auge fassen wollen. Was den Zeitpunkt der Neuerung betrifft, so setzt sie Villani tendenziös 1078 an, um sie mit der Erniedrigung Kaiser Heinrichs IV. verknüpfen zu können. Dante hingegen, der übrigens immer den zweiten Mauerkreis, in dem er ja auch aufgewachsen war, voraussetzt, nennt einmal, wo er seinen Ahnherrn Cacciaguida von seiner Zeit, dem Anfang des 12. Jahrhunderts, sprechen läßt, vollkommen korrekt den „antiken Kreis" (Paradies 15, 97).

Die Stadt greift nun auf das andere Arnoufer hinüber, aber nur mit einem zwischen Ponte alla Carraia im Westen und der kleinen Kirche S. Lucia dei Magnoli im Osten geschlagenen, ganz flachen Bogen, der nicht die Karmeliterkirche und den Pittiplatz, wohl aber die Kirche S. Spirito umfaßt. Nördlich vom Arno reicht die Stadt jetzt selbstverständlich bis ganz an den Fluß, und zwar von Ponte alla Carraia bis Piazza d'Arno (also nicht völlig bis Ponte alle Grazie). Von dem einen Punkt zum anderen nahm die neue Ummauerung folgenden Lauf: Von Ponte alla Carraia in gerader Linie nordöstlich bis Piazza Madonna und Via Canto de' Nelli, so daß sie die Kirchen S. Trinita, S. Pancrazio und S. Lorenzo mit einschloß. Von hier in scharfer Ecke südöstlich in der Richtung der Via de' Pucci und der Via S. Egidio bis an die Piazza S. Piero; der gleichnamige Borgo, heute degli Albizzi, gehörte also nun zur Stadt. Von Piazza S. Piero südwärts

bis an den Fluß; Borgo de' Greci kommt zur Stadt, aber Piazza S. Croce bleibt außerhalb; südlich von ihr umschließt die Mauer mit vorspringender Ecke einen kleinen Platz, wo das Kirchlein „zwischen den Gräben" stand, die Piazzo S. Jacopo tra Fossi. Auch den zweiten Mauerzug umschloß wieder — nördlich vom Arno — ein Stadtgraben, der im Osten bei Piazza d'Arno in den Fluß ging; im Westen wurde der Lauf des Mugnone von Piazza Madonna an weiter westlich geleitet, so daß er bei Ponte alla Carraia (Via de' Fossi!) in den Fluß traf. Der Teil jenseits des Arno bekam keinen Stadtgraben. Die ganze Stadt hatte auch jetzt nur eine Brücke, den Ponte Vecchio, bis 1218 der Ponte alla Carraia begonnen wurde.

Im Verhältnis zu der umfänglichen dritten und letzten Umwallung, an die man doch schon nach reichlich hundert Jahren dachte, ist diese zweite Stadterweiterung noch bescheiden und vorsichtig; man schiebt nur soviel weiter hinaus, als man verteidigen kann und muß. Zwischen der dritten und der zweiten Mauer lagen immer große unbebaute Strecken, innerhalb der zweiten ist schon bald alles bebaut worden. Statt der vier Quartiere gab es nunmehr sechs „Sechstel" (zuerst 1194 genannt): Oltrarno ist neu und wird zuerst 1182 als ummauert erwähnt; aus Por S. Maria werden zwei Bezirke gemacht, der westliche heißt Borgo SS. Apostoli, der östliche nach der 1068 geweihten stattlichen Kirche S. Piero „am Abzugsgraben" (scheraggio), die abgebrochen werden mußte, als man die Uffizien ausbaute.

Während der erste Kreis vier Haupt- und fünf Nebentore hatte, bekam der zweite allein nördlich vom Arno dreizehn. Einige lagen in der Achse eines alten Tors. Oder es gabelten sich aus einem alten Tore zwei Wege nach zwei neuen hin. So führt aus dem Pankratiustor ein Weg südwärts durch die Via della Vigna Nuova auf das Brückentor Carraia, ein anderer südwärts durch die Via della Spada auf ein Paulstor, an dessen Namen noch die draußen gelegenen Scuole di S. Paolo und S. Paolino erinnern. Das nördliche Domtor öffnete sich auf den Borgo S. Lorenzo, an dessen Ende ein Laurentiustor lag. Westlich vom Domtor gelangte man durch die Via della Forca zu einem Tor jenseits der Piazza Madonna, das den Namen Porta del Mugnone und später della Forca di Campo Corbolini bekam. Hier gabelte sich der Mugnone, nachdem man ihn weiter westwärts, außerhalb der zweiten Mauer, geleitet hatte, woran auch der Name der Straße della Forca (seit 1905 Via Zannetti) noch erinnert. Der Campo Corbolini war ein Gartenfeld, das nie bebaut wurde. Durch jenes Tor kommt man auf der Via Faenza an einem alten Kirchlein (von 1206) vorüber, das lange Zeit verschwiegen und verschlossen dalag, S. Jacopo in Campo Corbolini, auch „zwischen den Weinbergen" genannt. Erst vor wenig Jahren ist es wieder hergestellt worden. In der Ostmauer am Ende der Via dei Pandolfini stand ein Tor dell' Abbatissa, nach dem Nonnenstift S. Pietro Maggiore benannt, an das noch die kleine Via delle Badesse erinnert. So wird uns überall in den Namen die Baugeschichte der Stadt wieder lebendig.

Alle diese Tore und Mauern der zwei ersten Kreise sind längst verschwunden. Sie mußten fallen, nachdem man die letzte, äußere Umwallung errichtet hatte, deren

Abb. 15. Piazza S. Lorenzo.

Mauern erst seit 1865 niedergelegt worden sind, um herrlichen breiten Promenaden Platz zu machen, den heutigen Viali di Circonvallazione. Der Anfang dieses weit hinausgeschobenen Befestigungskreises fällt in die Zeit einer großen politischen Aufwärtsbewegung, wenige Jahre nach der Einsetzung des Secondo Popolo 1282. Das Werk hat bis zu seiner Vollendung reichlich hundert Jahre in Anspruch genommen; als es fertig war, hatte die Herrschaft der Albizzi (1381) schon begonnen. In der Architektur ist das die Periode der Gotik, wo die großen Kirchen gebaut wurden, ferner der Bargello, der Priorenpalast, Or San Michele, die Loggia de' Lanzi und vieles andere, wo man auf die Straßen Steinplatten (lastrico) legte anstatt der früheren Ziegelsteine. Die meisten Tore dieses letzten Kreises sind erhalten, wenigstens im Zustande der Veränderung (seit 1529). Aber sie liegen weit hinaus von der Stadt, die uns interessiert, und machen für das Stadtbild nicht die Wirkung wie die Tore mancher anderen Städte, z. B. Roms oder Veronas. An Flächengehalt übertrifft diese äußerste Zone die beiden inneren um das Vielfache, das Straßennetz ist weiter gezogen, die Straßen strecken sich in die Länge und sie sind meistens auch breiter. Dazwischen liegen geräumige Plätze mit Anpflanzungen und schönen Gärten, die diesseits der zweiten Zone schon nicht mehr gefunden werden. Draußen ist moderne Stadt, mit Villen und Palästen bis zu den allerschönsten, die nur ganz reiche Leute bewohnen können, die aber oft auch leer standen, da diese neueste Bauperiode viele Enttäuschungen brachte. Wir haben in diesen Gegenden nicht sehr viel zu suchen. In der Zeit, die uns angeht, als das historische Florenz lebte, war hier draußen noch viel freies Feld, gewissermaßen Vorstadt trotz der städtischen Einfriedigung. Das Leben der Kunst ist vom Herzen der Stadt ausgegangen, in deren Enge man jeden Raum benutzte und wo noch manche kleine Gasse etwas von dem Pulsschlag dieses Lebens verspüren läßt. Draußen, über

den zweiten Mauerkreis hinaus, fließt das Blut nur noch in einzelnen Adern einer im Verhältnis zu der weiten Fläche geringen Zahl künstlerischer Gebilde zu, für deren Anlage im Innern der Raum nicht mehr gereicht hätte.

Hier liegen die zwei schönsten Plätze, im Westen Piazza S. Maria Novella (Abb. 13), im Osten Piazza S. Croce, diese leider verunstaltet durch ein modernes Dantedenkmal mit einer nichtssagenden Statue und vier kleinen Löwen an den Ecken, d. h. Hunden mit Affengesichtern (Abb. 14). Der große Platz vor dem Markuskloster im Nordosten ist leer und ganz ohne Charakter. Der benachbarte Platz der Annunziata zeichnet sich wieder durch eine bedeutende Architektureinfassung (Findelhaus usw.) aus, wird aber leider durch ein schlechtes, spätes Reiterdenkmal von Giambologna, das Ferdinand I. darstellt, verunziert. Die kleine Piazza S. Maria Nuova im Osten, schon an der Grenze des zweiten Mauerkreises, gibt uns mit namhaften Bauwerken ein feines historisches Bild. Auch der verkehrsreiche kleine Platz vor der Kirche S. Lorenzo, innerhalb des zweiten Kreises im Norden, hat bei aller Verwahrlosung noch seine eigene Stimmung (Abb. 15). An einer Ecke des Platzes fällt unser Blick wieder auf eins der vielen überflüssigen Medizeerdenkmäler. Eine unschöne Sitzstatue des Giovanni delle Bande Nere im Imperatorenkostüm auf sehr hohem, mit antikisierenden Reliefs geschmücktem Sockelbau, von Michelangelos Gegner Bandinelli (1540). Die in der alten Stadtgeschichte viel genannte schmale Piazza S. Trinita macht nicht mehr den Eindruck eines geschlossenen Platzes; eine plumpe antike Säule mit einer Inschrifttafel verkündet den Ruhm des ersten Großherzogs Cosimo. Das von dem ältesten Mauerkreise umschlossene Innere der Stadt hat wieder zwei herrliche Plätze, im Norden den Domplatz mit dem Baptisterium und der Loggia del Bigallo, im Süden die Piazza della Signoria (Abb. 17). Dies ist wohl der originellste aller Plätze in irgend einer italienischen Stadt, seiner Anlage nach ganz außer aller Regel und doch einheitlich als Bild, weil nichts stört in dieser Zusammenstimmung von Altem und Neuem. Wenigstens was die einfassende Architektur anlangt, denn den Kolossalbrunnen Ammanatis (der doch als Architekt seine Verdienste hat und sie auch in Florenz beweist!) können wir an dieser Stelle nur bedauern, und das unverschämte Reiterstandbild Cosimos I. von Giambologna mit seinen miserablen Sockelreliefs ist ein Hohn auf die Geburtsstadt der Renaissancekunst.

Die älteren von uns kennen noch das ehemalige „Centro" mit den vielen alten Adelspalästen, dem Ghetto und dem Mercato Vecchio. Das alles mußte aus Gesundheitsrücksichten abgebrochen werden (seit 1888), denn der Lebende hat recht. Darf er sich dann auch noch über den Eindruck der Neuschöpfung Rechenschaft geben, der Piazza Vittorio Emanuele mit dem Reiterstandbild, dem mächtigen Triumphaltor und den anliegenden breiten Straßen, so wird er alles das zunächst ohne Zweifel höchst hygienisch finden und auch solide und zum Teil sogar prächtig gebaut. Auch die vielen modernen Restaurants und die hellerleuchtete Gambrinushalle, wo die Deutschen abends mit Geräusch ihr Bier trinken, wird er wohl noch als Verbesserungen ansehen. Aber nach dem übrigens nicht gerade lebhaften Verkehr in diesem Quartier zu urteilen, wird er vielleicht doch meinen, daß diese schöne neue Stadt den Bedürfnissen ihrer Zeit vorausgeeilt und ein wenig in die Zukunft

hinein gebaut worden sei, und daß ein beinahe rührendes Selbstvertrauen dazu gehört haben müsse, in solcher Nähe des Palazzo Strozzi Prunkfassaden aufzurichten. Nicht einmal die Verkaufsmagazine genügen mit ihrem Inhalt diesen Räumen. In dieser Hinsicht bereiten freilich auch die alten Verkehrsstraßen und der höchst elegante Lungarno dem Fremden, der mit Vorstellungen von dem historischen Ruhm der alten Zünfte und einem durch Kunst veredelten Handwerk nach Florenz gekommen sein sollte, nur Enttäuschungen. Heute beschränkt sich die einheimische Produktion so ziemlich auf Majoliken, Pietradura, Filzhüte und Strohflechtereien, das weitere mag jemand bei den Althändlern suchen. Wo ist die edle Goldschmiedekunst geblieben? Darin haben wir Barbaren des Nordens doch besseres zu bieten, von dem billigen Plunder, der in den Buden des Ponte Vecchio ausliegt, gar nicht zu reden. Gern wird man seine Schritte aus jener anspruchsvollen Leere in die lebendigere Vergangenheit der benachbarten Via Porta Rossa oder auch des Borgo degli Albizzi zurücklenken, der jetzt, nachdem so vieles Alte weggerissen ist, dem Besucher viel älter erscheint mit seinen Hauspalästen, als er in Wirklichkeit ist. Es ist ja aber auch nicht bloß die Verwitterung und der edle historische Rost, was hier dem Alten für unsere Empfindung den höheren Wert gibt.

Jenseits des Arno werden wir die Brancaccikapelle, die Kirche S. Spirito und die Paläste Pitti (Abb. 16) und Guadagni aufsuchen. Es ist auffallend, wie sehr dieser Stadtteil nicht nur im Verkehr, sondern auch in dem ganzen Komfort seiner Einrichtungen, den Kneipen und Kaffeehäusern, zurückgeblieben ist, ein seltsamer Kontrast gegen das vornehme Aussehen einzelner Paläste und Villen. Eine Verwahrlosung des Pflasters der Straßen und der großen Plätze, sowie der Häuserfronten, die bis unmittelbar an den Pittiplatz hinanreicht. Wer nur auf das Allernächste acht gibt oder kurzsichtig ist, könnte sich manchmal einbilden, er wäre in irgend einer verkommenen Landstadt.

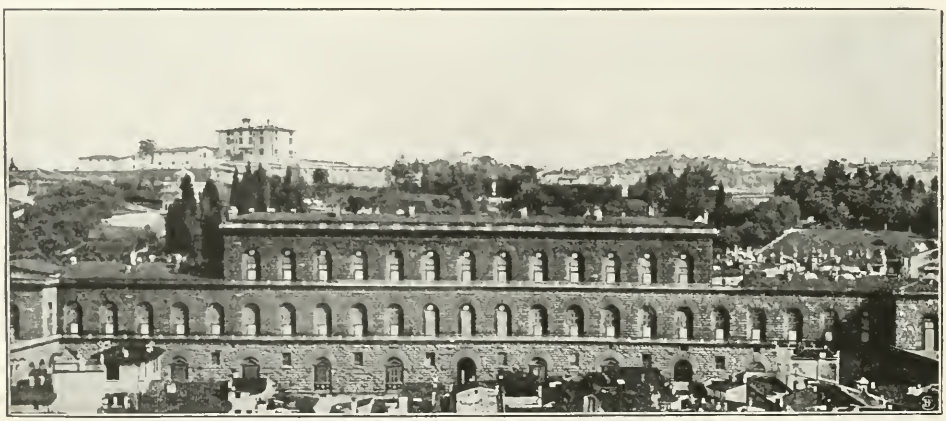

Abb. 16. Piazza Pitti, Höhenperspektive von S. Spirito aus.

Abb. 17. Piazza della Signoria.

4. Das vierzehnte (gotische) Jahrhundert.

Die drei Dichter. Der Herzog von Athen. Parteikämpfe. Albizzi und Medici.

Das gotische Jahrhundert mit seiner Nationalliteratur, deren Sterne die großen Drei sind, Dante, Petrarca und Boccaccio, hat in seiner Kultur soviel Charakter, etwas so geschlossenes und einheitliches, und das Ganze gibt ein so imponierendes Bild, daß man wählen könnte zwischen diesem und dem 15. Jahrhundert wie zwischen zwei Lieblingen und fragen: welches war die größere Zeit, die Dantes und Giottos, oder die der ersten Renaissance?

Dante (Abb. 18) war von Geburt und Erziehung Guelfe, aber unter den Eindrücken der Geschichte seiner Jugendzeit durch Einsicht und ernste Studien Ghibelline geworden, und zwar nicht erst nach seiner Verbannung, sondern schon seit Beatrices Tode (1290). Ein Jahr vorher kämpfte er als Vierundzwanzigjähriger mit in dem Heere des guelfischen Florenz, das die Aretiner, die die Guelfenpartei aus ihrer Stadt vertrieben hatten, bei Campaldino schlug, unter einem französischen Anführer! Seine vita nuova, das Hohelied auf Beatrice Portinari, entstand noch in Florenz, alles andere erst in der Verbannung, ohne die seine „Komödie" gar nicht denkbar wäre. Wie ist das alles gekommen?

Seit 1297 bekämpften sich in dem guelfischen Florenz zwei Parteien, die eine führte der wilde Corso aus dem alten Guelfengeschlechte der Donati (S. 20) an,

die andere ein angesehener Handelsherr aus der nichtadeligen Familie der Cerchi; beide Parteiführer hatten in der Schlacht bei Campaldino gekämpft, Corso mit großer Auszeichnung. Dieser beherrschte schon 1299 die Bürgerschaft, von Bonifaz VIII., der durch ihn die Herrschaft über Tuscien erstrebte, eifrig gefördert. Zu den Cerchi hielten außer den bürgerlichen Kreisen der Stadt auch Adelige, weil sie den Donati feind waren, oder aus anderen besonderen Gründen; diese Partei nahm gewissermaßen die Sache des Giano della Bella wieder auf und wurde folgerichtig ghibellinisch, zu ihr hielten Dante und sein Dichterfreund Guido Cavalcanti.

In die wenigen Jahre bis zu Dantes Verbannung (1302) drängt sich eine Fülle von Dingen zusammen: hochdramatische Akte, auf deren Inszenierung die Chronisten alle Kunst der Schilderung verwandt haben, und politische, tief in das Leben der Stadt eingreifende Ereignisse. Vielleicht, meinen die Chronisten, wäre der Streit der zwei Parteien noch beizulegen gewesen, hätte er nicht aus der Nachbarstadt Pistoia neue Nahrung empfangen. Dort hatte schon längst eine blutige Familienfehde der Cancellieri den ganzen Adel in zwei feindliche Lager gespalten. Der eine Teil, der sich die Schwarzen nannte (nach der Haarfarbe dieses Zweiges der Cancellieri), ward vertrieben und wandte sich nach Florenz, um sich den befreundeten Donati anzuschließen; der andere, die Weißen (d. h. Blonden), wurde ghibellinisch und fand Unterstützung bei den Cerchi. So wurden diese Namen auf die zwei florentinischen Parteien übertragen, und während in Pistoia zwischen 1301 und 1303 die Schwarzen von den Weißen zu Hunderten hingerichtet wurden, nahm in Florenz der Bürgerkampf zu an Schärfe und Bitterkeit.

Die Weißen in Florenz hatten eine Anzahl Schwarzer (wir gebrauchen die Namen schon hier, wiewohl ihre Übertragung nach Florenz in Wirklichkeit erst später erfolgte), vor Gericht gefordert, weil sie heimlich für den Anschluß an den Papst wirkten, und diese Prozesse, die Bonifaz als gegen sich gerichtet ansah, gaben ihm Anlaß, in die florentinischen Angelegenheiten einzugreifen. Bei einem Frühlingsfest tanzender Frauen am 1. Mai 1300 auf Piazza S. Trinita kam es zwischen den zuschauenden Jünglingen beider Parteien zu blutigen Kämpfen, die sich dann bei anderen Anlässen weiter fortsetzten. Eine Begräbnisfeier auf der Piazza dei Frescobaldi veranlaßte neuen Tumult, und bald darauf, infolge eines Zusammenstoßes der feindlichen Gruppen, wobei Dantes Freund Guido Cavalcanti den gewaltigen Corso selbst angeritten hatte, kam es zu allgemeinem Bürgerkriege. Damit nun nicht der Papst sich ins Mittel lege, wurden viele Schwarze, darunter Corso, verbannt, ebenso um der Gerechtigkeit willen Guido und einige Weiße. Bonifaz hatte schon im Mai den Kardinal von Acquasparta als „Friedensstifter" entsandt. Der traf ein, als Dante unter den Prioren war (15. Juni bis 15. August 1300), aber während dieser zwei Monate ereignete sich nichts entscheidendes. Der Streit ging weiter, und erst im September bei seiner Abreise ließ der Kardinal die Stadt im Banne der Kirche zurück. Dann schickte der Papst auf Drängen der Schwarzen im September 1301 einen neuen Vermittler, Karl von Valois, der sein Amt dazu ausnutzte, sich durch Steuern und Erpressungen das Reisegeld nach Sizilien zu verschaffen, dessen Thron ihm von einem früheren Papste, Martin IV.,

zugesprochen war. Er verließ Florenz nach höchst schmählicher Aufführung im März 1302, ging nach Sizilien, wurde aber von Friedrich von Aragon geschlagen und kehrte als Prinz ohne Land zurück nach Frankreich. Unsägliches Unheil hatte dieser neue Friedensstifter über die Stadt gebracht. Der unbändige Corso war wiedergekommen, mit einer Menge Bewaffneter eingebrochen im November 1301; vierzehn Tage lang hatten sie geplündert und gemordet. Nun war das Regiment in den Händen der Schwarzen, die Weißen verließen um Weihnachten 1301 in Scharen die Stadt. Dann ging auch Dante; das Urteil über ihn ist vom 27. Januar 1302 datiert. Bald darnach starb sein gehaßter Widersacher, Papst Bonifaz VIII.

Abb. 18. Dante, von Andrea del Castagno. S. Apollonia.

Dante war die Rückkehr in seine Vaterstadt nicht beschieden, so lange er auch den Wunsch darnach im Herzen trug. Zehn Jahre später erfüllte ihn die Ankunft des Kaisers Heinrich VII., den er ersehnt und sogar gerufen hatte, mit Hoffnungen nicht nur für sein persönliches Leben, sondern auch für seine Stadt, denn er blieb Ghibelline und wollte nicht das politische Papsttum. Aber der kaiserliche Held, der auf seiner Rückkehr von der Krönung in Rom Florenz zwei Monate lang vergeblich belagert hatte (1312), starb eines jähen Todes, der letzte Helfer, der den aus Florenz vertriebenen Ghibellinen erscheinen sollte.

Denn nun trugen die florentinischen Guelfen dem König Robert von Neapel, der ihre Bundesgenossenschaft verschmähte, die Herrschaft über ihre Stadt an, die er acht Jahre lang führte, bis 1321 (Dantes Todesjahr!). Die inneren Kämpfe setzten sich mit Unterbrechungen fort. Draußen aber im Felde erlitt das guelfische Florenz eine ernste Niederlage, 1315 bei Montecatini gegen den Ghibellinen Uguccione della Faggiuola, den Herrn von Pisa und Lucca. Darnach hatten sie schwere Kriege zu führen gegen einen noch gefährlicheren ghibellinischen Gegner, Castruccio Castracani, Herrn von Lucca (seit 1321), der 1325 Prato angriff und 1325 Pistoia einnahm. In ihrer Bedrängnis erbaten sie sich 1326 vom König Robert dessen Sohn Karl zum „Signore". Im folgenden Jahre kam Ludwig der Bayer nach Italien und bemächtigte sich Pisas mit Hilfe Castruccios, das dieser, als Ludwig dann zur Krönung nach Rom weiterzog, für sich behielt, um von da aus den Florentinern aufs neue zuzusetzen. Ihr Signore Karl, der ihnen durch

seine Geldgier unerträglich geworden war, eilte nach Neapel, um es gegen den Kaiser zu schützen, starb jedoch gleich darauf. Ebenso ihr Bedränger Castruccio inmitten seiner Erfolge, in Lucca (1328). So waren sie wider Erwarten und ohne ihr Verdienst von zwei gleichgroßen Übeln befreit.

Sie hatten bald ihr Leid vergessen und aus ihren Fehlern nichts gelernt. Es war ein wunderlicher Widerspruch, daß ein auf seine Freiheit stolzes Volk, das sich am liebsten mit den alten Römern verglich, immer aufs neue nach fremden Schutzherren rief. Der Ursprung dieses Unsinns liegt vielleicht schon in dem jahrhundertealten Gesetz, wonach der Podestà ein Auswärtiger sein mußte. So glaubte man sich gegen die Tyrannis, die ein Einheimischer aufrichten könnte, wie in so mancher italienischen Stadt, wohl versichert. Es war dieselbe Weisheit, die sich den vielköpfigen Verfassungskörper konstruiert hatte, die aber auf eine Klugheit, die größer war, nicht gerechnet hatte, die der Medici.

Was sie jemals unter einem fremden Gebieter durchgemacht hatten, wurde weit überboten durch die Erfahrungen der Jahre 1342/43. Wieder hatten sie in einem unglücklichen Kriege, diesmal mit den Pisanern um Lucca, den König Robert um einen Signore gebeten; er schickte ihnen einen französischen Edelmann, Gauthier de Brienne, der sich Herzog von Athen nannte. Sie konnten ihn kennen, denn er war schon einmal dagewesen, als Vikar des Prinzen Karl, 1326, aber damals hatte er sich zusammengenommen; diesmal trieb er es über die Maßen toll. Es ist beinahe lächerlich zu lesen, wie dieser Prinz ohne Land (das schon seinem Vater verloren gegangen war) mit seiner Handvoll Bewaffneter die gesamte Bürgerschaft von Florenz hin- und herzerrt, ihre Uneinigkeit und Zerfahrenheit für seine Zwecke auskauft, mit Kerker, Beil und Konfiszierung haust und zuletzt durch ein wohlüberlegtes Manöver sich zum Signore auf Lebenszeit ausrufen läßt, bis den düpierten Florentinern die Augen darüber aufgehen, daß sie wohl noch stark genug sein möchten, ihn hinauszuwerfen. Dies vollzieht sich dann aber in der Form eines so komisch vorsichtigen Hinausmanövrierens, daß es noch bis zum letzten Augenblick zweifelhaft bleibt, welcher Teil die Kosten zu tragen haben wird. In der Chronistenerzählung erscheint das alles natürlich höchst ernsthaft und heldenmäßig, und es werden feierliche Reden dabei gehalten, wie sie Livius den Persönlichkeiten des römischen Ständekampfes in den Mund legt.

Alle diese Treiber und Peiniger des florentinischen Volkes waren guelfische Herren; die Ghibellinen, auf die einst Dante seine Hoffnung setzte, hatte man sich in Florenz verbeten. Dante, von dessen Schicksalen die Erzählung dieser Dinge ausgegangen ist, war ein Staatsmann und auch als Dichter ganz von politischen Gedanken erfüllt. Wir verweilen hier einige Augenblicke, um zu sehen, wie sich die beiden anderen großen Dichter des Jahrhunderts zu ihrem Vaterland gestellt haben.

Petrarcas Vater, ein „weißer" Guelfe, war mit seinem Parteigenossen Dante zugleich verbannt worden. Er selbst, in Arezzo geboren, lebte in und bei Avignon, seit 1351 längere Zeit in Mailand, vorher in Neapel, Rom, Parma und Verona, später in Venedig und Padua, überall in Verbindung mit regierenden Herren und staatsmännischen Persönlichkeiten; nach Florenz, an dessen Geschicken er mit Unmut teilnahm, kam er nur einmal vorübergehend (1350). Ehe er sich in Rom mit

dem Dichterlorbeer krönen ließ, hatte ihm in Neapel König Robert, mit dem er schon lange in brieflichem Verkehr stand, persönlich die Prüfung abgenommen (1341). Dann kam die Zeit, wo Cola di Rienzo in Rom seine Phantastereien aufführte (1347). Petrarca in seiner Kanzone Spirto gentil, che quelle membra reggi, die man oft auf Rienzo bezogen hat, ist genau derselbe Phantast. Dabei interessierte er sich lebhaft für die Zurückverlegung des päpstlichen Stuhls von Avignon nach Rom, und zugleich widmete er seine Dienste den mailändischen Visconti, Scheusalen der bedenklichsten Sorte und außerdem Ghibellinen, er, der so lange des Guelfen Robert Günstling gewesen war. Wie einst Dante Heinrich VII. nach Italien gerufen hatte, so richtete Petrarca seit 1351 Briefe an den deutschen König Karl IV., verkehrte mit ihm von Angesicht, als dieser 1354 nach Italien kam, und suchte ihn wieder 1356 in Prag auf, um ihn für die italienische Frage zu gewinnen und für die Visconti zu wirken. Auch in Venedig und wo er sonst noch sich aufhielt, kümmerte er sich um die öffentlichen Angelegenheiten. Alles das kommt in seinen Dichtungen und namentlich in seinen Prosaschriften zum Ausdruck. Bald läßt er mahnend, anregend und hoffnungsvoll treibend seine Stimme vernehmen, bald klagend und scheltend mit bitteren Zornesworten, weil er nicht gehört worden ist, wie ein Bußprediger. Er war viel zu sehr Weltbürger, um ein ernsthafter Politiker zu sein, wofür er sich gleichwohl gehalten hat. Sein abgeblaßter Ghibellinismus ist sein Selbstbekenntnis, höchstens noch das Echo gewisser Zeitstimmungen, praktisch aber ohne jede Wirkung gewesen. Daß er den Fürsten schmeichelte, ist ihm vielfach vorgeworfen worden, er tat es aber mit Aufrichtigkeit, als Idealist und als Rhetor, wie einst der Athener Isokrates, mit dem er als Politiker ganz auf eine Linie zu stellen ist.

Sein zehn Jahre jüngerer Freund Boccaccio ist durchaus als literarische Persönlichkeit aufzufassen. Politische Parteifragen haben ihn nicht beunruhigt, und wenn er oft von seinen Mitbürgern als Gesandter an auswärtige Regierungen geschickt wurde, so geschah dies, weil er ein vollendeter Redner in der lateinischen Sprache war; der Gesandte heißt ja in der damaligen Geschäftssprache Italiens orator. Einen deutschen Kaiser hat er nicht mehr nach Italien einzuladen gehabt, würde es auch nicht getan haben, da er sich als Guelfe fühlte. Hier stand er zu dem hochverehrten Dichterfürsten im strengsten Gegensatz, dessen Komödie er an seinem Lebensabend den Florentinern in der stillen kleinen Kirche S. Stefano abseits der Via Por S. Maria öffentlich zu erklären hatte (1373—75).

Seit der Vertreibung des Herzogs von Athen (1343) hat Florenz noch manchen fremden Feldhauptmann in Sold genommen, manche Bundesgenossenschaft erkauft und auch sonst seine Schwächen mit Geld zugedeckt, indem es feindliche Heere mit Zahlungen anstatt mit Schlägen zum Weiterziehen bewog. Einen fremden Zwingherrn hat es nicht wieder in seinen Mauern gesehen. Neue innere Kämpfe, die sich bis in das erste Drittel des 15. Jahrhunderts hineinziehen, machen die Republik allmählich reif für die Herrschaft der Medici. Diese Kämpfe werden nur noch um das Stadtregiment geführt, nicht mehr, wie früher, durch die allgemeine Scheidung Italiens in zwei große politische Parteien bestimmt. Sie sind auch nicht mehr so blutig, dafür aber intriganter und oft in ihrer Kleinlichkeit sehr widerwärtig.

Gleich nach der Vertreibung des Herzogs beginnen die Prozesse gegen die unterlegene Partei. Die Grandi, wie man die guelfischen Adelsgeschlechter nannte — Ghibellinen gab es ja nicht mehr — werden auf alle Weise bedrängt und von Ämtern und Einfluß ausgeschlossen. Sogar die verbrauchten Parteinamen werden noch einmal hervorgeholt (1354). Ein einflußreiches altes guelfisches Geschlecht, dessen Mitgliedern wir fortan oft begegnen, die Albizzi, werden von ihren Gegnern, den Ricci, einem Popolanengeschlecht, als ghibellinisch verdächtigt. Um sie unschädlich zu machen, werden gewisse längst veraltete Bestimmungen gegen alle des Ghibellinismus Verdächtigen erneut: die Capitani di Parte Guelfa sollen die Sache in die Hand nehmen, die Untersuchungen führen und die Stadt säubern. Aber die Albizzi sind klüger als ihre Gegner. Anstatt sich zu widersetzen, treten sie für die unvernünftige Maßregel ein, deren Schärfe sie dann gegen die Feinde zu richten wissen, um selbst schließlich als Sieger aus dem Streite hervorzugehen.

Man bedient sich nun seit 1357 alljährlich gegen alle Mißliebigen der Verwarnungen (ammonizioni), deren Anwendung bereits die Entziehung politischer Rechte nach einem System von Abstufungen einschließt. Der abgenutzte Apparat funktioniert jedoch ungeschickt, zweischneidig. Vielen kam es lächerlich vor, wie ein Sturm im Glas Wasser, daß nun die Ricci mit den Albizzi den Wellenschlag der großen Kämpfe zu wiederholen sich vermaßen, die einst die Uberti mit den Buondelmonti, die Donati mit den Cerchi aufgeführt hatten. Über zweihundert Bürger wurden zwischen 1357 und 1366 ammoniert. Die Capitani di Parte Guelfa waren die mächtigste Behörde und das Werkzeug der Albizzi geworden. Diese hatten den alten Adel und den größeren Teil der angesehensten Popolanenfamilien an sich gezogen und bildeten eine starke, geschlossene Partei, die sich Guelfen oder Grandi nannte. Auf der anderen Seite standen die geringeren Popolanen und ein Teil der vornehmeren, die Ricci insgesamt, von den Strozzi Tommaso, während Carlo zu den Grandi hielt, ferner das alte, einst reichsgräfliche Ghibellinengeschlecht der Alberti, das Semifonte besessen hatte und nach dessen Zerstörung in die Stadt gezogen war, endlich die meisten Medici. Dieses tüchtige, nicht adelige, sondern stadtpatrizische Geschlecht tritt nun in den Vordergrnnd, es sollte bald den Entscheidungskampf mit den Albizzi auf sich nehmen und siegend zu Ende führen, während die Ricci endgültig und die Alberti auf lange Zeit hinaus unterlagen.

Die Medici, die später zu der Zunft der Calimala, der einflußreichsten neben der Wollzunft, gehörten, zeichneten sich früh durch ihre volksfreundliche Haltung aus, ihre Namen begegnen uns seit dem Anfang des 13. Jahrhunderts in den Urkunden der Stadtgeschichte; ein Giovanni war 1342 unter dem Herzog von Athen hingerichtet worden. Die erste politisch bedeutende Persönlichkeit ist Salvestro, den das Los 1378 zum Gonfaloniere della Giustizia für die Monate Mai und Juni bestimmte. Piero degli Albizzi wußte, was das bedeutete; er hatte es vergebens zu hindern gesucht. Er brauchte aber die Sache seiner Partei darum nicht verloren zu geben; die Amtszeit war kurz, und Salvestro mit den Seinen, so klug er es auch anlegte, erreichte nicht, was er wollte: die Erneuerung der ordinamenti della giustizia gegen die Grandi, die Einschränkung der Capitani di Parte Guelfa und die Wiederherstellung der Ammonierten.

Noch in demselben Jahre 1378 trat plötzlich ein Ereignis ein, wie es Florenz noch nicht erlebt hatte, ein Aufstand des niedrigsten, außerhalb der Zünfte stehenden Volkes, der vorübergehend zu einer völligen Pöbelherrschaft führte und der, weil einen Hauptteil der Aufständischen die der Wollzunft zugeordneten Arbeiter ausmachten, der „Tumult der Wollkämmer" genannt wird. Was der Pöbel in diesen Wirren gewann und bald wieder verlor, braucht nicht erzählt zu werden, weil es nicht von bleibender Bedeutung war. Wichtiger ist zweierlei. Einmal trat das niedere Volk überhaupt hier zuerst politisch hervor, und das mußte für die Folge nicht nur die Zünfte gegen den Adel stärken, sondern auch die niederen Zünfte gegen die höheren weiter emporbringen. Sodann wurden die beiden großen Parteien, die Albizzi und ihre weniger konsolidierten Gegner, in den Pöbelkampf gezogen, zu dem sie nun Stellung nehmen mußten. Hier gestaltete sich freilich der nächste Erfolg ganz anders, als man hätte erwarten sollen. Zu Salvestro Medici und seinen politischen Freunden hatten die Wollkämmer Vertrauen gehabt, und diese waren öfter für sie eingetreten; die Guelfen und die Albizzi hingegen sahen sie als ihre Widersacher an, und diese setzten gleich nach der Niederschlagung des Aufruhrs mit einer ziemlich scharfen Reaktion ein. Drei Jahre lang schwankte die Wage auf und nieder. Piero Albizzi wurde hingerichtet (1379), bald aber verlor auch ein Hauptglied der andern Partei, Giorgio Scali, seinen Kopf, und Tommaso Strozzi mußte fliehen. Dann hatten die Albizzi gewonnen. Die Verfassung wurde durch Parlamente und Balien wieder in den ihnen genehmen Zustand gebracht, dem niederen Volke und den geringeren Zünften beinahe alles wieder genommen, und der Einfluß in die Hand der Optimatenpartei gelegt, nachdem auch die seit Salvestros Gonfalonierat Verbannten zurückgerufen waren. Alle den Albizzi Mißliebigen wurden in stets wachsender Zahl entfernt. Zuerst mußte Benedetto Alberti gehen, und alle andern Mitglieder seines Geschlechts wurden ammoniert (1387). Als Maso Albizzi, Pieros Neffe, Gonfalonier war, verbannte man unter einer Menge von Bürgern beinahe alle Alberti. Veri Medici, das Haupt dieser Familie nach Salvestros Tode, hätte sich damals, wenn er gewollt, mit Hilfe der Unzufriedenen zum Herrscher der Stadt machen können, aber er sprach zum Frieden und stellte ohne einen Amtstitel nur durch seine Person die Ruhe wieder her. Und weil die Verbannten draußen nicht ruhten und ihren Parteigenossen in der Stadt Hilfe bringen konnten, so wurden gegen Ende des Jahrhunderts aus jeder der großen Familien, die den Albizzi entgegenstanden, eine bestimmte Anzahl Männer für Rebellen erklärt, sämtliche Ricci, Medici und Alberti auf zehn Jahre ammoniert, und zuletzt auch noch alle Alberti, sobald sie fünfzehn Jahre alt waren, in die Verbannung geschickt.

Das war 1400. Solchermaßen währte die Herrschaft des Geschlechts der Albizzi in Florenz von 1381 bis 1434, wo Cosimo Medici aus der Verbannung zurückkehrte, — oder vollständig und unbestritten, wie Guicciardini rechnet, von Masos Gonfalonierat 1393 bis zu dem des Giovanni Medici 1421 — und die zwei Jahrhunderte, die in der Kunst durch das Erwachen der Renaissance scharf geschieden sind, schließen in bezug auf das politische Leben fugenlos aneinander.

Ehe wir uns aber dem Jahrhundert der Frührenaissance zuwenden, vergegenwärtigen wir uns noch einmal die wichtigsten Tatsachen der Kultur des von

Kriegen und inneren Kämpfen erfüllten gotiſchen Jahrhunderts. Die großen Kirchen und Profangebäude, deren Gründung ſchon erwähnt wurde, S. Maria Novella, S. Croce, der Dom mit ſeinem von Giotto angefangenen Glockenturm, der Priorenpalaſt und der Bargello wurden weitergeführt und zum Teil vollendet. Den Freskenſchmuck von S. Croce, den Giotto in den Kapellen der Bardi und der Peruzzi begonnen hat, ſetzen ſeine Nachfolger das ganze Jahrhundert hindurch fort; in S. Maria Novella malen die Orcagna die Kapelle der Strozzi aus. Die erſte Bronzetür des Baptiſteriums wird von Andrea Piſano 1336 vollendet. Jetzt wird auch die neue Speicherkirche Or San Michele erbaut, ſeit 1352 die Loggia del Bigallo, ſeit 1376, alſo zum Teil noch während des Wollkämmeraufſtandes, die Loggia dei Lanzi. Ein Jahr vorher iſt Boccaccio geſtorben, deſſen Dantevorträge in S. Stefano manchesmal durch den Lärm der Straßenkämpfe mögen unterbrochen worden ſein. Eine Univerſität wird 1320 gegründet. Nach einer berühmten Statiſtik des Chroniſten Giovanni Villani blühen Woll- und Seidenmanufakturen, jene mit zweihundert, dieſe mit mehr als achtzig Werkſtätten (gegen 1340). Faktoreien und Handelskontore der Florentiner erſtrecken ſich bis nach Brügge und London. Die Bardi und die Peruzzi geraten durch ein Millionendarlehen an König Eduard III. von England in Bankrott (1346). Eine Peſtſeuche bricht aus, mit verheerenden Wirkungen (1348), mitten hinein in die Parteikämpfe, die auf die Vertreibung des Herzogs von Athen gefolgt ſind und die ungeſtört ihren Fortgang nehmen, als könnten dieſe elaſtiſchen Florentiner alles ertragen. Nichts hemmt ihre Tatenluſt, ihre Lebenskraft ſcheint unverwüſtlich.

Abb. 19. Tod des h. Franz, von Ghirlandaio. S. Trinita.

Abb. 20. Dom, Blick auf den Chor.

5. Die gotischen Kirchen.

S. Maria Novella. S. Croce. Dom und Campanile. S. Trinita.

Die von der nordischen wesentlich verschiedene italienische Kirchengotik stammt nicht aus der Heimat des gotischen Baustils, Nordfrankreich, sondern aus Burgund, von wo sie zuerst durch Zisterzienserordensleute schon vor 1200 nach Mittelitalien, aber nicht nach Florenz gebracht worden war. Fünfzig Jahre später nahmen sich die neugestifteten Bettelorden der fremden Bauweise an, die Dominikaner und namentlich die noch volkstümlicheren Franziskaner, denen es die kirchliche Gotik mit zu verdanken hat, daß sie in Italien lebensfähig geworden ist. Ihre Fremdlingsnatur hat sie gleichwohl nicht ablegen können, und zu dem Städtebilde des heutigen Italiens hat sie weniger beigetragen als die mannigfaltigere gotische Profanarchitektur mit ihren Stadttoren, Hallen und Palästen, die sichtlich den Italienern näher ans Herz gegangen ist.

Wollen wir den im ganzen mehr als zwölf ansehnlicheren Ordens- und Bischofskirchen, die im Laufe des 13. Jahrhunderts in den verschiedenen Städten gegründet sind, gerecht werden, so müssen wir von der für unseren nordischen Geschmack klassischen Form der Gotik durchaus absehen. Da faßt ein konstruktives System alle Bauteile bis zu den dekorativen Zutaten konsequent in sich zusammen; die Last des Kreuzgewölbes wird auf wenige Pfeiler verteilt und durch Strebebogen auf die äußeren Strebepfeiler weiter geleitet, die entlastete Wand größtenteils in Fensteröffnungen aufgelöst; die Pfeiler werden zu Säulenbündeln und nehmen die

Gurtbogen und die Rippen des Gewölbes auf. Die tote Masse des Mauerwerks wird auf das kleinste Maß verringert, das Material funktioniert und wird lebendig, es strebt nach oben. Obgleich man jetzt weite Räume zu überwölben versteht, wird die Breite der Schiffe doch nicht übertrieben, die Vertikalrichtung soll herrschen und das Mittelschiff die Seitenschiffe überragen. Und wie hier das Auge der Aufwärtsbewegung folgen muß, so wird es in der Längenrichtung von dem polygonal abgeschlossenen Chor angezogen, nicht auf Einzelnem verweilend, das es hier kaum zu betrachten gibt, sondern hin und hergeführt, auf und niedergeleitet durch eine alles erfüllende Harmonie der Räume, in die das durch farbige Scheiben einfallende Dämmerlicht seinen geheimnisvollen Zauber webt. So gelangt der in der Berechnung seiner Mittel rationellste aller Baustile zu den übersinnlichen Wirkungen einer durchaus auf Stimmung beruhenden Poetik, einer spezifisch nordischen Romantik, deren ganze Macht sich allerdings wohl nur dem Gemüte des Nordländers offenbaren wird.

Der italienische Kunstgeist sucht etwas anderes in einem Bauwerke, er will weite Räume und viel Licht, in die Breite gehende Flächen, eine leicht zu gewinnende Übersicht. Das Innere einer solchen Kirche ist wie geschaffen zur Aufnahme von Fresken und Skulpturen, es fehlt ihm die aus dem Reichtum der Zierformen klingende architektonische Musik. Geht das Aufwärtsstreben verloren, die Vertikalrichtung, die Seele aller echten Gotik, so schwindet auch das Interesse an der durchgeführten Gliederung des Kreuzrippengewölbes, und der lebendig gegliederte Säulenpfeiler hat alsdann keinen Sinn mehr; ihn ersetzt ein einfacherer, massiver, acht- oder auch nur viereckiger Pfeiler. Die Wandflächen sind größer und leerer, die Fenster kleiner und ohne das belebende Spiel des Maßwerks. Von der Gotik bleibt eigentlich nur noch der Spitzbogen übrig, etwas äußerliches also, und daß man allmählich wieder auf den romanischen Rundbogen zurückging, war nur zu natürlich und zugleich ein Schritt der Renaissance entgegen.

Noch nüchterner und manchmal geradezu dürftig ist die Außenseite behandelt, nicht für den Eindruck konstruktiv zusammengefaßt wie bei der nordischen Kirche, der Chorabschluß und namentlich das Strebesystem verkümmert. An der Stirnseite fehlt das Türmepaar, das im Norden die Fassade zusammenhält; statt dessen wird der Glockenturm, wie bei der altchristlichen Basilika, frei neben das Kirchenhaus gestellt. Bei manchen Kirchen ist man dann überhaupt nicht mehr zu einer künstlerisch durchgeführten Fassade gekommen, Zeit und Mittel fehlten, und das Interesse hatte sich an dem inneren Ausbau erschöpft. Wo sie aber vorhanden ist wie an den Domen von Siena und Orvieto, ist sie zu einem selbständigen Prunkstück geworden, einer dekorierten Kulisse, die den inneren Bau verdeckt, anstatt ihn aufklärend vorzubereiten. Mit Widerstreben mußten die Italiener nach ihrem künstlerischen Gefühl den fremden Stil aufnehmen, darum veränderten sie ihn. Aber ihr Verstand sah die praktischen Vorteile, die er ihnen bot, seine größere Bewegungsfähigkeit, als sie nach Kirchen mit weiten Räumen verlangten: die Bettelmönche, um darin möglichst vielen zu predigen, die Bischöfe und die Städte, um die stolzesten Kathedralen zu besitzen. Indem sie technisch von den nordischen Baumeistern lernten, sind sie in ihren eigenen Aufgaben weiter gekommen, so daß

wir uns heute ihre Renaissance gar nicht denken könnten ohne die Schule der Gotik mit allen ihren Vorankündigungen. Und weil es so reizvoll ist, diese aufzusuchen, zu sehen, wie der Italiener von Herzen gar nicht gotisch sein kann, wie sein Instinkt ihn immer wieder in den romanischen Stil und auf die Antike zurückwirft und der Renaissance entgegenführt, so wollen wir es ohne Verstimmung hinnehmen, daß seine Veränderungen für die Gotik keine Verbesserungen sind.

Abb. 21. S. Maria Novella, Blick auf den Chor.

Die Dominikanerkirche S. Maria Novella, die früheste der drei florentinischen Hauptkirchen, wurde an Stelle eines älteren Baues (1221) nach der Grundsteinlegung (1279) von Ordensbrüdern aufgeführt. Vollendet war der Bau erst nach 1350. Die Kirche hat bei nur mäßiger Ausdehnung (99 Meter innere Länge) von allen italienischen Kirchen infolge ihres wohlgestimmten Gewölbebaus am meisten gotischen Charakter (Abb. 21 u. 22). Zwölf weit auseinander stehende Pfeiler, nicht einfach achteckig, sondern gegliedert durch vier vorgelegte Halbsäulen, trennen das Mittelschiff von den schmalen Seitenschiffen, so daß einem annähernd quadratischen Gewölbejoch dort hier ein längliches beiderseits entspricht. Zu dem älteren, mit dem Chor begonnenen Bau gehören außer dem Querschiff noch die zwei ersten östlichen Joche des Langhauses, die durch ihre enger gestellten Pfeiler eine oblonge Grundform erhielten. Später erweiterte man die Arkaden nach Westen hin, so daß hier die Mittelschiffsjoche zum Teil (denn sie sind von ungleicher Weite) beinahe quadratisch geworden sind. Offenbar wuchs jetzt das Verlangen nach größeren Räumen, vielleicht unter dem Eindruck des inzwischen geförderten Dombaus. Absichtslos hat sich nun, durch das Aufeinandertreffen verschiedener Bauperioden, aus den nach dem Chor hin sich verringernden Pfeilerabständen für das Auge des von Westen her Eintretenden, dem das

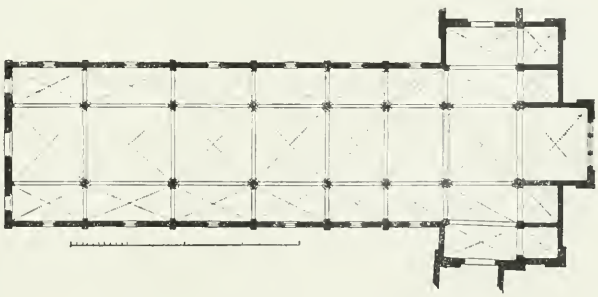

Abb. 22. S. Maria Novella, Grundriß.

Abb. 23. S. Croce, Blick auf den Chor.

Mittelſchiff länger erſcheint als es iſt, ein eigentümliches Spiel perſpektiviſcher Wirkungen ergeben. Die Chorſeite iſt nicht polygonal, ſondern durch viereckige Kapellen abgeſchloſſen. Die größte in der Mitte, nach außen im Rechteck vorſpringend, bildet im Innern den Chor und entſpricht in ihrer Breite dem Mittelſchiff, während je eine der Nebenkapellen die Achſen der Seitenſchiffe aufnimmt. Das Aufwärtsſtreben der Teile bekommt ſeinen Hauptakzent durch das die Seitenſchiffe überragende Mittelſchiff, dabei bleibt der Eindruck des Breiten und Weiten den gut belichteten Räumen erhalten. Die Fenſter ſind groß, das Mauerwerk iſt in ſeiner Maſſe verhältnismäßig gering, das innere Geſamtbild nicht großartig, aber ſo freundlich und ohne den Reichtum gotiſcher Zieraten, in den ſich die Italiener niemals gefunden haben, ſo ſchmuck und feſtlich, daß Michelangelo die Maria Novella ſeine Braut zu nennen pflegte. Die Außenſeiten ſind ſchlicht, jedoch architektoniſch charakteriſiert durch ſchwach vortretende Strebepfeiler und darüber hinlaufende Rundbogenfrieſe. Der Turm iſt romaniſch und ſteht hinten auf der linken Seite. Die Renaiſſancefaſſade Albertis wird uns ſpäter beſchäftigen. Links ſchließt ſich an die Kirche mit einem Syſtem von Höfen das große Kloſter an, rechts eine gotiſche Arkadenreihe aus weißem und ſchwarzem Marmor, innerhalb deren die dem Schutze der Kirche anvertrauten Gräber, die

Avelli, liegen, alles verständig restauriert und sauber gehalten, ein stattlicher, großer Eindruck, der uns beim Betreten dieses größten aller florentinischen Kirchenplätze umfängt (Abb. 13).

Auf der entgegengesetzten, östlichen Seite der Stadt am Ende eines länglichen Platzes winkt uns eine andere Marmorfassade, die vor reichlich fünfzig Jahren der Engländer Sloane, damals Besitzer der Medizeervilla Careggi, für eine halbe Million Lire hat aufrichten lassen (Abb. 14). Durch eines ihrer drei Portale treten wir in die Franziskanerkirche S. Croce, ein gewaltiges Bauwerk, fast in allem das Gegenstück zu der Maria Novella (Abb. 23 u. 24). Zunächst wirkt das ganze Innere beinahe wie ein einziger Raum, da die weiten Pfeilerarkaden von der Mitte her völlig die Ansicht der Seitenschiffe frei geben; es sind sieben Arkadenpaare, nur eins mehr als in der Maria Novella, bei einer doch um 18 Meter größeren Länge der Kirche S. Croce. Das Mittelschiff hat über seiner ansehnlichen Höhe von rund 37 Metern kein Gewölbe, sondern den viel besprochenen und für den Gesamteindruck höchst auffälligen offenen Dachstuhl. Während die einen mit Ruskin den genügsamen Sinn dieses frommen Zeitalters preisen, wobei doch beachtet sein will, daß den damaligen Menschen der Bau für eine Minoritenkirche sogar bedenklich luxuriös vorkam, verdrießt es die anderen, daß sie über den Spitzbogenarkaden nicht auch noch ein gotisches Gewölbe finden. Als ob damals in Toskana jemand daran hätte denken können, eine Breite von mehr als 19 Metern, die größte irgend eines Mittelschiffs, die es gibt*), zu überwölben! Der Dachstuhl war also hier eine Notwendigkeit, während die schmäleren Seitenschiffe gewölbte Bogen bekommen konnten und, weil sie niedrig sind, um der größeren Festigkeit des mächtigen Baues willen wohl auch bekommen mußten. Die Pfeiler sind achteckig wie im Dom, aber einfacher. Oberhalb der Arkaden läuft eine auf konsolenartigen Rundbogen ruhende Galerie, die neben ihrem praktischen Zwecke eine Grenze nach oben, die einzige Gliederung für das Auge, abgibt. Der Chorabschluß ist unschön, weniger gefällig als in der Maria Novella und auch nicht so übersichtlich. Wir sehen in der Verlängerung des Mittelschiffs auf eine Mauer, in die drei gotische Kapellenöffnungen einschneiden, deren mittlere, größere dem Chor gehört. Erst beim Eintritt in das Querschiff wird uns die hintere Anlage klar. Wie bei den französischen Zisterzienserkirchen liegt hinter dem Querschiff in seiner ganzen Länge eine Reihe viereckiger, niedriger Ka-

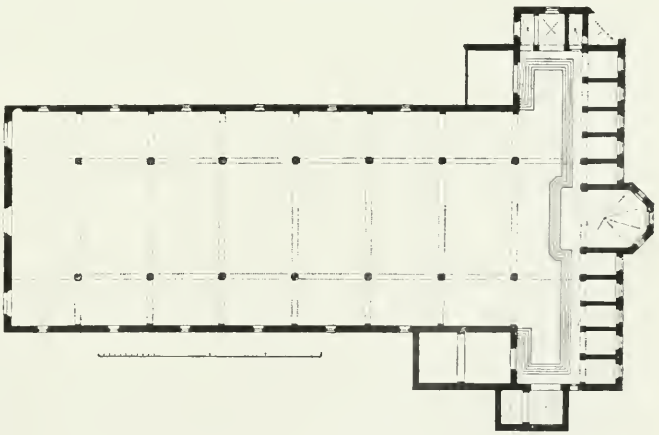

Abb. 24. S. Croce, Grundriß.

*) Demnächst haben die größten Mittelschiffsbreiten die Dome von Mailand (17), Florenz (beinahe 17), Bologna (S. Petronio, gut 14), Köln und Amiens (unter 14).

pellen, deren Außenwand die Kirche im Osten geradlinig abschließt, es sind im ganzen zehn, und in ihrer Mitte liegt als elfte jene höhere und breitere Chorkapelle, die noch außen im Vieleck die gerade Linie sprengt. Sie ist stattlicher als die übrigen, jedoch nicht bedeutend genug, um einen solchen Raum in der Achse zu beherrschen. Aber das Zusammenfassende der nordischen Gotik haben wir hier überhaupt zu vergessen. Alle diese Kapellen und noch andere, die das Querschiff links und rechts umgeben, sind Einzelräume, die viel schönes enthalten, für uns namentlich die Fresken Giottos und seiner Schule, die aber für den Gesamteindruck gar nicht in Betracht kommen. Dieser beruht durchaus auf den Raumverhältnissen des Langhauses und auf seiner farbigen Wirkung, der weißen Wand, dem graublauen Stein der Pfeiler und dem Ziegelboden, in den, wie anderwärts Marmorniellen, zahlreiche Grabplatten eingelassen sind. An den Wänden stehen zwischen Vasaris langweiligen Barockaltären Grabdenkmäler aller Zeiten, die Kirche ist mit Statuen, Reliefs und Bildern angefüllt wie ein Museum, und doch überstimmt das alles der eine Eindruck dieses ungeheueren Raumes in seiner nüchternen Einfachheit.

Die Franziskanerkirche wurde, nach der Grundsteinlegung im Mai 1295, an der Rückseite von Arnolfo di Cambio begonnen, der Chor erst nach seinem Tode 1320 vollendet, die ganze Kirche dann 1442 eingeweiht. Außen rechts liegt der ebenfalls wohl noch auf Arnolfos Plan zurückgehende Klosterhof, an seiner Rückwand dem Eingang gegenüber ein frühes Denkmal der Renaissance, Brunelleschis Cappella Pazzi; von hier sieht man auch den größtenteils neuen Turm, der hinten rechts von der Kirche steht, und die einfach gehaltene Seitenfassade. Links, an der Via de' Malcontenti, ziehen sich wieder, wie bei der Maria Novella, Arkaden mit Grabstätten hin. Betritt man von hier aus den großen Garten des Palazzo Conte Bardi — eine Seltenheit in dieser Nähe von der alten Stadt — so hat man die äußere Ansicht der Chorseite mit ihrer schlichten Verkleidung von Lisenen und Blendbogen.

Um die Zeit der Grundsteinlegung der S. Croce beschlossen die Florentiner an der Stelle ihrer alten Kathedrale (S. 23) einen neuen, größeren Dom zu bauen, der dann den stolzen Namen S. Maria del Fiore führte (Abb. 20 u. 25). Da die alte Kirche noch stand, so begann Arnolfo, der Baumeister der S. Croce, den Neubau 1296 von der Eingangsseite im Westen her; er führte aber bis zu seinem Tode (März 1302) höchstens noch die ersten zwei Joche auf. Die folgenden Dombaumeister Giotto und Andrea Pisano bauten am Campanile, förderten aber nicht den Dombau, der erst von dem 1350 bestellten Francesco Talenti nach langen Überlegungen 1357 wieder aufgenommen wurde. Jetzt machte man höhere Ansprüche, die Kathedrale von Florenz sollte alles überragen; so erklären sich die vielfach einander zuwiderlaufenden Wendungen ihrer langen Baugeschichte. Für die einzelnen Abschnitte wurden Kommissionen von Architekten und Malern, darunter berühmte Namen (Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna) ernannt und sämtliche Florentiner zum Urteil aufgerufen. Zehn Jahre später war das Langhaus mit seinen vier Jochen vollendet, erst 1421 die Ostseite, die Anlage der drei in Tribunen auslaufenden Kreuzarme um den Chor- und Kuppelraum, und im August 1436

hatte endlich Brunelleschi als „Baumeister der Kuppel" diese selbst über dem achteckigen Tambour in die Höhe geführt, bis auf die Laterne, die lange nachdem er 1446 gestorben war, nach seinem früher genehmigten Modell vollendet wurde.

Mit dem Absprechen über diese „schlechte" Gotik und dem Eindrucke der Enttäuschung, der uns umfängt, wenn wir das Innere dieses ausgedehnten Baus, so nüchtern und stimmungslos und überdies so ungenügend erleuchtet, betreten haben, läßt sich kein Standpunkt gewinnen zur Würdigung alles dessen, was in dieser hohen Schule des florentinischen Kirchenbaues durch jahrhundertelanges Experimentieren mühevoll unter harten Kämpfen erstrebt und wenigstens für das Bauvermögen zum Teil auch erreicht ist. Arnolfo hatte, wie man noch an den erhaltenen äußeren Strebepfeilern der beiden westlichen Joche sieht, seine Arkaden enger gestellt. Talenti riß die alten Pfeiler nieder und rückte die seinen in der Längsrichtung so weit auseinander, daß die annähernd quadratisch gewordenen riesigen Mittelschiffsfelder, es sind im ganzen nur vier, die länglichen Felder der Seitenschiffe an sich ziehen und mit ihnen zusammen für unser Auge bei der Dünne der Pfeiler einen einzigen Raum zu bilden scheinen, ein Ganzes von unbehaglicher Weite. Damit war die Vertikalrichtung preisgegeben. Wir empfinden es nicht, daß dieses Mittelschiff bis zu seinem Gewölbe 40,60 Meter mißt.*) Und wenn dies stumpfe Gewölbe unsern Blick nicht emporzieht, so hat doch Talenti technisch damit die bisher unerreichte Aufgabe bezwungen, eine Mittelschiffsbreite von beinahe 17 Metern zu überspannen. Seinen achteckigen Pfeilern gab er eine vertikale Gliederung, die denen Arnolfos(?) in der S. Croce noch fehlt. Die auf Konsolen laufende hölzerne Galerie über den Arkaden ist derjenigen der S. Croce nachgebildet, aber hier im Dom zu hoch gelegt, so daß sie die Anfänge der Gewölbegurte häßlich durchschneidet. Das verschuldete die Kommission gegen Talentis Willen, ebenso wie die runden Fenster statt länglicher in der Oberwand des Mittelschiffs.

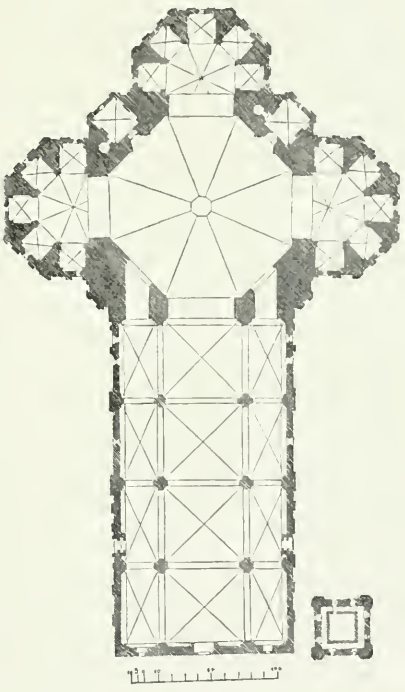

Abb. 25. Dom, Grundriß.

Soweit haben wir ein Langhaus, wie es zu einer gotischen dreischiffigen Kreuzkirche mit einer Vierungskuppel über der Mitte passen würde. Treten wir

*) Genaue Messung des Dombaumeisters durch freundliche Vermittelung Supinos. Bedeutendere Mittelschiffshöhen haben nur die fünf Dome von Mailand und Beauvais (rund 48), Köln (rund 44), Amiens (gut 42), Ulm (nicht ganz 42). Vielleicht auch die Große Kirche in Haarlem, die aber keine Wölbung hat. Das ungewölbte Mittelschiff von S. Croce hat, wie S. 45 bemerkt wurde, rund 37 Meter.

aber nun unter die Kuppel in den Chorraum, so meinen wir plötzlich uns in einem Zentralbau zu befinden. Die hohe Kuppel ist viel zu mächtig für einen Langbau, und anstatt der drei Kreuzarme, die dieser erwarten läßt, umgeben den achteckigen Kuppelraum auf drei Seiten polygonale Tribunen, die selbst wieder von je fünf niedrigen Kapellen umkränzt sind, auf der vierten Seite aber sieht uns, wenn wir dem Chor den Rücken wenden, das Langhaus entgegen. Ein Widerspruch für die künstlerische Empfindung, den die historische Betrachtung nicht aufheben, nur erklären kann.

Eine Kuppel hatte schon Arnolfo in seinen Plan aufgenommen, aber wir wissen nicht, wie er sich die Verbindung der zweierlei Räume gedacht hat. Dies Problem wurde dann, als Talentis Langhaus vollendet war, von der Kommission durch die weitere Feststellung des Grundrisses erledigt — da man von einer Lösung, wenn sie überhaupt damals noch möglich war, hier jedenfalls nicht reden kann — und als viel später Brunelleschi die Kuppel auf sich nahm (1417), war ihm der achteckige Tambour mit seinen acht Rundfenstern bereits gegeben. Die Pantheonskuppel in Rom, der ein kreisförmiger Unterbau ein ununterbrochenes Auflager gewährt, hatte er sorgsam studiert, sie konnte ihm hier nicht maßgebend sein. Eine zwischen ins Quadrat gestellten Pfeilern über Rundbogen und Zwickeln aufsteigende Kuppel, die an sich schönere und für die Geschichte des Kuppelbaus ungleich wichtigere Form, stand nicht mehr zur Wahl. Er war durch den Tambour gebunden an die Form einer aus acht Seiten ansteigenden Kuppel, die nun steiler und spitzer wurde als z. B. die des Baptisteriums, weil sie über dem doch auch gewaltigen Langbau aufragen sollte und weithin sichtbar sein als Wahrzeichen einer mächtigen Stadt. Es wäre unbillig, in ihrem äußeren Umriß die Linienharmonie der Peterskuppel zu suchen; Michelangelo urteilte sogar, sie sei so schön, daß er die seine nur anders, aber nicht schöner machen könne. Konstruktiv, mit ihrer doppelten Schale, ist sie für ihre Zeit ein Meisterwerk, wie denn überhaupt Brunelleschi als Bautechniker damals ohne gleichen war. Aber freilich, von dem Geiste der Renaissance läßt sich hier kaum etwas verspüren, höchstens daß der Sinn auf etwas großes und außerordentliches gerichtet war, und es ist nebensächlich, daß er den außen an den Tambour gelehnten vier halbrunden Bauten (unter vier Rundfenstern) Renaissanceformen gab. Nicht durch diese Kuppel, mit der er vielmehr die Gotik fortzusetzen hatte, sondern eher trotz ihrer ist er der große Renaissancebaumeister geworden. Neuerdings hat man die krittelnden Einwände seines schwer zu behandelnden Arbeitsgenossen Ghiberti wieder gegen ihn ausgespielt, der doch niemals selbst etwas gebaut hat; sie richteten sich gegen die Mängel der inneren Wirkung der Kuppel, die schlechte Belichtung, durch die sie nun niedriger und stumpfer erscheint, und Ghiberti stand mit seiner Kritik damals nicht allein. Diesen Mißstand hatten zunächst die ungenügenden Rundfenster des Tambours verschuldet, und bei der Höhe der Kuppel konnte ihm die Laterne nicht mehr abhelfen, infolgedessen nahmen der Chorraum und auch die völlig dunklen Kapellen an dieser allgemeinen Kalamität der Kirche teil. Darin hatten es ja schon die Meister des Langhauses versehen mit ihren unzureichenden Fensteröffnungen. Einige von diesen wurden überdies noch später durch farbige Scheiben verschlossen, die doch

eigentlich, wie wir hier einmal aussprechen möchten, nur in eine nordische Kirche gehören. Und die ersten zwei Joche haben nur blinde Fenster, von dem Bau Arnolfos, die man vermauerte, weil sie nicht mehr in der Achse der neuen Arkaden standen.

Eine bedeutende und für die Entwicklung der Architektur nicht verlorene Arbeitsleistung endet, auf ihre künstlerische Wirkung angesehen, mit einem unerfreulichen Ergebnis, weil ihre Abschnitte nicht ineinandergreifen, und die Tendenzen einander beeinträchtigen. Wie der Eindruck des Kuppelgewölbes hinter seinen Abmessungen zurückbleibt, so kommt uns auch die außerordentliche Länge der Kirche gar nicht zum Bewußtsein.*)

Das ändert sich, wenn wir auf den Platz treten, bei dem Anblick von außen (Abb. 1). Da teilt sich jedem das Gefühl mit, daß er vor einem gewaltigen Bauwerk steht, und er sieht mit Gefallen, daß dieses auch äußerlich fertig geworden ist, was an einer so großen Kirche in Italien nicht oft vorkommt, daß die Verkleidung mit weißem und farbigem Marmor nach dem Vorbilde von S. Miniato und der Taufkirche bis auf die Fassade zu Ende geführt ist. Am besten ist die Musterung der ältesten Teile am ersten westlichen Joche, die noch auf Talenti zurückgeht. Die Portale der Seiten enthalten auch einiges an Skulpturen, das kunstgeschichtlich nicht ohne Interesse ist, für die Gesamtwirkung jedoch nicht in Betracht kommt und namentlich mit nordischen Arbeiten dieser Art in der dekorativen Haltung es nicht aufnehmen kann. Von der hinteren Seite gesehen wirkt der Bau kleinlich mit seinen vielen Teilen, den niedrigen Kapellen, den an die Tribunen gelehnten schrägen Stützen, den kleinen Renaissanceausbauten Brunelleschis oberhalb der Pfeilerwiderlager des Tambours. Über die moderne Fassade braucht hier nichts weiter gesagt zu werden, als daß sie nicht so nüchtern ist, wie die der S. Croce, und daß, wenn man überhaupt eine solche haben wollte, sie heute vielleicht nicht besser gemacht werden konnte. Sie schließt sich nach Möglichkeit dem Campanile an.

Der „Turm des Hirten", so nennt diesen Ruskin, besteht aus fünf Stockwerken, das Sockelgeschoß eingerechnet, aber der Hirte, Giotto, hat als Dombaumeister 1334 bis 36 nur das erste Glied des Sockels gesetzt, und der weitere Bau wurde nicht einmal mehr nach seinem Plane aufgeführt. Das zweite Glied und das Doppelgeschoß darüber mit je vier Nischen, einem schmalen Fenster an jeder Seite und vortretenden Pilastern dazwischen, fügte Andrea Pisano hinzu (bis 1342 oder 43), die drei oberen Fenstergeschosse nebst der auf Kragsteinen ruhenden Galerie der Hauptmeister des Doms, Talenti (bis 1358), der sich hier als ein empfindender und echter italienischer Gotiker erweist. Glücklich spricht sich das Aufsteigen aus in der nach oben hin zunehmenden Weite der Fensteröffnungen, einem Leichterwerden des Baukörpers. Auch die plastische Gliederung ist deutlich, die Flächendekoration fein und mannigfaltig. Zu einer krönenden Spitze, die auch

*) Mit ihrer äußeren Länge von genau 153,27 Metern, nach gefälliger Messung des Dombaumeisters, übertrifft sie alle italienischen, französischen und deutschen Dome. Am nächsten kommt Mailand mit rund 148, Amiens, Reims und Chartres haben im Lichten rund 143, 138, 128, Köln und Ulm weniger.

Giotto gewollt hatte, ist es nicht mehr gekommen. Die für die Geschichte der Plastik wichtigen 26 Reliefs des unteren Sockelstreifens von Giotto, Andrea Pisano und Luca della Robbia, die uns später beschäftigen werden, geben eine Encyklopädie menschlicher Tätigkeiten, Wissenschaften und Künste von der Erschaffung der Welt an. Die obere Reihe mit sieben Reliefs auf jeder Seite, Tugenden, Werken der Barmherzigkeit und Seligpreisungen, bedeutet wenig und hat mit Giottos Geiste keinen Zusammenhang mehr. Die Statuen in den Nischen von Donatello und anderen stehen hoch auf verlorenem Posten, man sähe sie lieber auf ebener Erde in einem Museum.

Will man die nachdrückliche Wirkung dieses schönsten gotischen Glockenturmes haben, so muß man sich der Südseite des Doms gegenüber stellen, wo der Anblick der modernen Fassade nicht stört, und Dom, Campanile und ein Stück vom Baptisterium sich zu einem Bilde zusammenschließen. Namentlich am späten Nachmittag, wenn sich auf den Platz schon die Dämmerung legt, und die scheidende Sonne die oberen Geschosse des Turmes und das Domdach und die Kuppel vergoldet. Indem wir uns dieser Stimmung überlassen, kommt uns die Erinnerung an ein ganz anderes Bild, den größeren Platz, auf dem der Mailänder Dom steht. Dort haben wir das Gefühl, als könnten wir gleich unmittelbar ins Freie gelangen, so nahe fühlen wir uns in der Weite des Raumes der umliegenden Landschaft. In Florenz empfinden wir die Enge einer mittelalterlichen Stadt, deren gedrängte Häusermasse uns trennt wie eine Mauer von der Natur da draußen, wo die Sonne scheint und es noch Tag ist, wenn es hier drinnen schon Abend werden will.

Von den kleineren gotischen Kirchen betrachten wir nur eine, die uns in ihrer interessanten und etwas komplizierten Anlage erst hier verständlich wird, obwohl sie älter ist als jene Hauptkirchen. S. Trinita, an dem gleichnamigen Platze gelegen, hat eine späte Barockfassade bekommen (von Buontalenti 1593), die uns schlecht auf den Anblick des Innern vorbereitet. Ursprünglich eine Gründung der Vallombrosanermönche (1077), hatte sie eine dreischiffige Anlage mit einer von Säulen getragenen Krypta, über der sich der erhöhte Chor befand, alles wie in S. Miniato. In gotischer Zeit, um 1250, wurde sie umgebaut nach dem System der Zisterzienserkirchen. An der Chorwand liegen fünf viereckige Kapellen; das Querschiff hat drei, das Langschiff fünf im Kreuz gewölbte Joche; die Arkaden ruhen auf viereckigen Pfeilern. Aber das Langhaus ist nicht drei-, sondern fünfschiffig, die äußersten Seitenschiffe wurden später zu Kapellen eingerichtet. In seiner stilgemäßen und reinlichen Erneuerung (seit 1880) gewährt dieser Kirchenraum ein so freundlich feierliches Bild, daß wir uns noch nicht sogleich von ihm trennen mögen. Der Geschichte vorgreifend sammeln wir einige Eindrücke des künstlerischen Schmuckes, mit dem uns die Frührenaissance an dieser Stelle empfängt, weil sie gerade in diesen Räumen so nachdrücklich zu uns sprechen.

Wie viel Geld, Mühe und künstlerische Überlegung hat sich Francesco de' Sassetti seine Familienkapelle kosten lassen mit dem Bilderschmuck von Ghir-

landaio (Abb. 19) und den Wandgräbern von Giuliano da Sangallo, deren schlichte Pracht an einem edel gezeichneten schwarzen Marmorsarkophag genug hat! Das war die letzte Zeit der Frührenaissance, nicht lange vor dem Tode des Lorenzo Medici, mit dem Francesco gut stand. Nebenan in der jetzigen Sakristei hat der große Gegner der Medici, Palla Strozzi, seinen Vater Onofrio bestattet, 1417, lange bevor ihn Cosimo auf immer in die Verbannung trieb, und er hat ihm ein einfaches Grabmal von einem Nachfolger Donatellos machen lassen, einen Sarkophag mit Wappenschild und Inschrift in einer Nische. Ein Davanzati ruht in einem altchristlichen Sarkophag, dem nur ein Deckel mit der liegenden Figur des Toten hinzugefügt worden ist (1444). Bei aller Schätzung des eigenen Könnens steht dieser Zeit rührend genug etwas wirklich altes doch noch höher, und den höchsten Stil hat nach ihrem Gefühl die Antike, wie ja auch die feierliche Inschrift immer lateinisch sein muß.

Abb. 26. Grabmal des Bischofs d'Orso, von Tino di Camaino. Dom.

Abb. 27. Tod der Maria. Von der Rückſeite des Tabernakels Abb. 29.

6. Or San Michele.

Orcagnas Tabernakel. Die Statuen der Zünfte.

Der Garten mit dem Michaelsheiligtum an der Via Calzaioli hat eine lange Geſchichte, die uns in die älteſten Zeiten von Florenz zurückführt. Von langobardiſcher Zeit her hatte der ſtreitbare Erzengel neben dem Schutzpatron der Stadt, dem Täufer Johannes, ſeinen namentlich im Volke beliebten Kult; ihm waren mindeſtens vier Kirchen und zwei Klöſter geweiht. Hier „im Garten" finden wir im 9. Jahrhundert als eine bereits ältere Stiftung ein kleines Kloſter mit kunſtreich webenden Nonnen des heiligen Michael erwähnt, und ſeit 1176 eine Kirche, die im 13. Jahrhundert niedergeriſſen wurde. Die Stadt ließ 1284 nach Arnolfos Plan eine Getreidehalle für den Marktverkehr aufführen und ſtellte ſie unter die Aufſicht der Seidenzunft. An einem Pfeiler befand ſich ein wunderwirkendes Marienbild, dem zu Ehren ſich 1291 eine Bruderſchaft der heiligen Jungfrau von Or San Michele gebildet hatte. Der neue Kult ergriff die Gemüter dergeſtalt, daß das Volk die Kirchen darüber vernachläſſigte, und die ſeit fünfzig Jahren in Florenz anſäſſigen Bettelmönche ihr Anſehen gefährdet ſahen. Da legte ruchloſer Weiſe ein hoher Geiſtlicher 1304 ein Feuer an, das über 1700 Häuſer und auch die Halle in dem Orto di San Michele zerſtörte. Nachdem man ſich lange mit häßlichen Notbauten beholfen hatte, wurde 1336 der Grund gelegt zu dem dreiſtöckigen hohen Gebäude von länglich viereckigem Grundriß, deſſen ſchmälere Seiten Front und Rücken bilden und deſſen palaſtartiger Aufbau keine Kirche vermuten läßt (Abb. 28).

Der Plan ſtammt wahrſcheinlich von dem nachmaligen Dombaumeiſter Talenti, der ſelbſt auch wohl noch das Erdgeſchoß aufgeführt hat, eine auf achteckigen Pfeilern (wie in dem Dom) ruhende, urſprünglich nach außen offene Rundbogenhalle. Leitende Meiſter waren dann der Malerbildhauer Orcagna († 1368) und

Benci di Cione aus Como*), der in den achtziger Jahren das letzte Stockwerk vollendete; erst 1404 wurde das von Konsolen getragene Kranzgesims aufgesetzt. Während dieser langen und von vielen Überlegungen und Anordnungen der Stadtbehörden durchzogenen Bauzeit trug sich nun das Merkwürdige zu, daß das Bauwerk seiner ursprünglichen Bestimmung entnommen, und der unterste Stock — in wenig glücklicher Weise — in eine Kirche umgewandelt wurde, die man jedoch nicht dem alten Namensheiligen weihte, sondern der Jungfrau Maria. Lebendig und streithaft ging es dabei zu, wie die Urkunden melden. Der Gottesdienst vor dem wundertätigen Marienbilde hatte niemals aufgehört, und Orcagna erhielt den Auftrag zu einem kostbaren Tabernakel, das nach der Inschrift 1359 fertig war. Den Michael hätte die Marienbruderschaft am liebsten völlig beseitigt, und nur sein Andenken blieb in dem Namen des Ganzen, Or San Michele, erhalten. Der Maria wurde ihre Mutter Anna zugesellt, an deren Namenstage 1343 den Florentinern die Vertreibung des Herzogs von Athen geglückt war; nachdem sie sich auch in dem schweren Pestjahr 1348 gnädig erwiesen hatte, beschloß die Stadt 1349, daß auch ihr in dem Michaelsgarten eine Kapelle zu errichten sei. Da man in der Folge fand, daß der Kornspeicher an so heiliger Stätte unschicklich sei, so wurde 1357 seine Verlegung in einen anderen Stadtteil angeordnet, und um 1360 gilt das bisherige Oratorium zuerst ausdrücklich als Kirche.

Zu einer Kirche eignete sich die Erdgeschoßhalle schlecht, weil sie in der Längsrichtung zweischiffig mit je drei Jochen angelegt war, also keine Mitte hatte; der Bau ist um ein Joch länger als breit, so daß sechs Kreuzgewölbe den Oberbau tragen. Daran war nichts mehr zu ändern. Man konnte nur die Pfeileröffnungen durch Mauerwerk verschließen und dem Innern durch dekorative Zutaten ein etwas kirchenmäßigeres Ansehen geben. Diese Aufgabe übernahm Talentis Sohn Simone nach seinem spätgotischen Geschmack nicht ohne Geschick. Er legte an die Rückseite, die nun zur Front wurde, zwei Kirchenportale, und zwischen die Arkaden der anderen Seiten dreiteilige Fenster (mit Pfosten über einer Brustwehr, wogegen die Fenster der oberen zwei Stockwerke nur einen Teilungspilaster haben), und darüber in sämtliche Bogenfelder ein in Linien- und Blättermustern überreiches Stab- und Maßwerk mit menschlichen Köpfen dazwischen, denen auf den Pfosten außen und innen kleine Figuren von Aposteln und Propheten entsprechen. Später ist das alles arg zerstört und dann durch weitere schlechte Vermauerung entstellt worden, in die an einzelnen Stellen kleine Fenster eingelassen sind.

Im Innern ist es so dunkel, daß man gerade noch die angenehmen Verhältnisse der Wölbung empfindet. Im linken Schiff steht der Hauptaltar, im rechten hinten an der östlichen Wand Orcagnas Tabernakel, auf dessen Rückseite durch das nahe Fenster einiges Licht fällt. Hier sehen wir in lebendig bewegtem Relief unten den Tod der Maria (Abb. 27) und darüber im Bogen Maria in der Mandorla, wie sie Thomas ihren Gürtel reicht. Ganz unten über dem Sockel befinden sich auf jeder der vier Seiten zwei kleine achteckige Felder

*) Er war keineswegs, wie man gemeint hat, der Bruder Orcagnas, weil dieser Andrea di Cione genannt wird, d. h. Hugos Sohn (Uguccione).

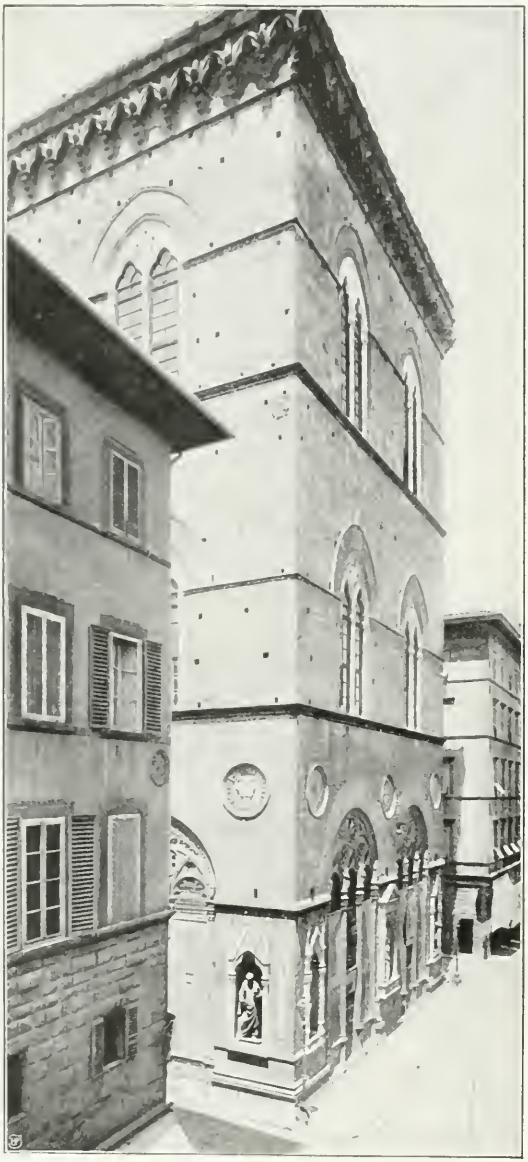

Abb. 28. Or San Michele, von der Via Calzaioli.

mit Szenen aus dem Marienleben, die in ihrer schlichten, ernsten Ruhe zu dem Besten gehören, was diese Zeit hervorgebracht hat; die Reihe schließt auf der Rückseite mit der seltenen Darstellung der gealterten Mutter Maria, wie sie von einem Engel mit der Palme, die sonst nur Märtyrern zukommt, die Todesbotschaft empfängt. Auf der vorderen Seite nimmt die ganze Bogenöffnung das Altarbild ein, die Madonna mit beiderseits vier treppauf sie umgebenden Engeln, deren Anordnung in der plastischen Umrahmung mit Engelfigürchen wiederholt wird (Abb. 29).

Ein echtes, kostbares Denkmal italienisch-gotischer Zierkunst mit einer unendlichen Menge von Schmuckwerk, feiner Arbeit in Marmor und eingelegtem farbigem Mosaik, umgeben von einem Gitter mit Maßwerkfüllungen in Bronze. Wie weit in allem diesem die Hand des Orcagna geht, ist noch zu untersuchen. Ob auch die Altartafel ihm gehört, der für ein Gemälde 1352 eine Zahlung erhielt, oder welchem Maler sonst aus Giottos Kreise (Bernardo Daddi 1347?), läßt sich nach der vollständigen Übermalung des Bildes und bei dem Dunkel, das es umhüllt, nicht sagen. Wahrscheinlicher bleibt es nach der Beschaffenheit der Nachrichten, daß man Orcagna das Tabernakel für ein bereits vorhandenes Bild auftrug. Wie und wann aber dieses an die Stelle jenes ältesten Madonnenbildes, das doch wohl 1304 in dem Brande zugrunde ging, gekommen sei, ist nicht mehr auszumachen*).

In der Folge erhielt Or San Michele durch die Zünfte seinen bedeutenden

*) Alles Rätselraten ist vergeblich! Die Möglichkeiten vermehren sich noch, wenn wir aus dem Statut der Marienbrüder von 1333 und aus einer Privaturkunde von 1321 sehen, daß auch in diesen Jahren das Madonnenbild am Pfeiler Verehrung erfuhr.

äußeren Skulpturschmuck. Die Außenseiten der Pfeiler haben vierzehn hohe Nischen, von denen einige bald mit Statuen besetzt wurden; eine Nische hatte schon 1340 die Seidenzunft inne. Ein Beschluß von 1406 ordnete die Aufstellung der Heiligen aller Zünfte innerhalb der nächsten zehn Jahre an. Elf Nischen sind mit den ursprünglich für sie geschaffenen Statuen besetzt; eine steht heute leer, mit einer Sockelinschrift von 1399 (die der Ärzte und Apotheker), einst nahm sie die jetzt im Innern der Kirche stehende Madonna della Rosa auf, wahrscheinlich von Simone di Talenti, der den Kirchenraum ausgebaut hatte; zwei mit dem Lukas von Giambologna (für die Richter und Notare) und dem Evangelisten Johannes (für die Seidenzunft) enthielten früher ältere Statuen, die man im Bargello wiedergefunden zu haben meint (im Hof Nr. 3 und 5). Beteiligt waren an der Neuausstattung die sieben großen Zünfte und sieben kleine (Fleischer, Schuster, Hufschmiede, Maurer, Zimmerer, Waffenschmiede, Leinenhändler). Außer den drei Bronzestatuen Ghibertis sind alle von Marmor. Die Nischen sind nach Umfang und architektonischer Ausstattung verschieden, zum Teil von selbständigem Werte und mit stilistisch interessanten Reliefs geschmückt. Beim Umwandeln des Hauses genießen wir das Schauspiel, wie sich die Skulptur der Frührenaissance aus den Armen der Gotik losmacht. Wir kommen auf diese Eindrücke später zurück und schließen hier zunächst mit einer chronologischen Aufzählung der noch nicht erwähnten Künstler und ihrer Arbeiten.

Abb. 29. Tabernakel des Andrea dell' Orcagna, Vorderseite. Or San Michele.

Dem Nanni d'Antonio di Banco († 1420) gehören: Eligius (Hufschmiede), eine Vierheiligengruppe (Maurer und Zimmerer) und Philippus (Schuhmacher);

einem Gotiker aus Ghibertis Kreiſe, wahrſcheinlich Ciuffagni (1385—1456) Jakobus (Kürſchner), alle dieſe haben Reliefs am Sockel und im Giebel. Dem Donatello: Georg 1416 (Waffenſchmiede) mit dem Drachentöterrelief des Nanni d'Antonio di Banco, ferner Markus, 1411 beſtellt (Leinenhändler), und wahrſcheinlich Petrus, 1413 beſtellt (Fleiſcher). Dem Ghiberti: Johannes der Täufer 1414—16; 14 datiert (Calimala), Matthäus 1419—1422; 20 datiert (Wechſler), Stephanus 1427—28 (Wollzunft). Endlich dem Verrocchio: Chriſtus und Thomas, bald nach 1463 beſtellt, 1483 vollendet und 1486 enthüllt (Mercanzia, keine Zunft, ſondern die Handelskammer von Florenz); die Niſche iſt älter, von Donatello und Michelozzo, und ſogar, wie wir jetzt wiſſen, ſchon 1425 fertig geweſen.

Abb. 30. Joachim entweicht aus dem Tempel in die Wüſte, von Taddeo Gaddi. S. Croce.

Abb. 31. Gastmahl des Herodes, von Giotto. S. Croce.

7. Malerei und Plastik der gotischen Zeit.

Verhältnis von Plastik und Malerei. Cimabue. Giotto und seine Schule (S. Croce). Andrea Pisano (Tür des Baptisteriums). Campanile (Giotto, Andrea Pisano und Luca della Robbia). Orcagna. Fresken der Spanischen Kapelle. Spinello Aretino in S. Miniato. Skulpturen am Dom und an Or San Michele.

Uns allen, die wir vom Norden nach Florenz kommen, fällt es auf, wie arm diese Stadt der großen gotischen Gebäude an plastischen Werken desselben Zeitraumes ist. Das wäre wahrscheinlich anders, wenn Giovanni Pisano, Niccolòs Sohn, hier gelebt hätte. Die Bildhauer von Pisa haben nicht nur dort, sondern auch in Pistoia und Lucca und Siena, in Bologna und sogar in Padua gearbeitet; an Florenz sind sie vorübergegangen. Der Dombaumeister Arnolfo war zugleich Bildhauer, ein hervorragender Schüler Niccolòs und an Jahren älter als dessen Sohn Giovanni, wir kennen von ihm ein groß aufgefaßtes Grabdenkmal in Orvieto und einige andere Skulpturen in Rom, aber nichts dergleichen in Florenz. Offenbar war hier damals das Verlangen nach einer großen plastischen Kunst gering; man hatte Goldschmiede und Steinmetzen, außen an den Kirchen begnügte man sich mit der herkömmlichen flächenmäßigen Verkleidung, und die Grabmäler jener Zeit waren noch klein und bescheiden.

Erst mit der Renaissance ändert sich das. Da tritt die Plastik mit freistehenden Figuren in den Vordergrund und zeigt der Malerei die Wege: Ghiberti und Donatello kommen früher als Masaccio. Im Norden, in Frankreich sowohl wie in Deutschland, haben wir dieses Verhältnis, diese andere Rangordnung der beiden bildenden Künste, schon in der gotischen Periode. Hier zeigen uns die Kathedralen im 13. Jahrhundert — sogar schon seit 1225! — nicht nur ganze

Erzählungen in einem reichentwickelten Reliefstil, sondern namentlich auch Reihen von überlebensgroßen Statuen, großartig, feierlich und lebendig. Eine Kunst, die die Fesseln des Kirchlichen durchbrochen hat, die weltlustig und lebenswarm den Pulsschlag der Zeit angibt. Gegen diese monumentale Erscheinung gehalten, sind die Marmorkanzeln der Pisaner, mit all ihrem glänzenden Schmuckwerk, ihrem künstlerisch geführten Aufbau und der beginnenden inneren Lebensäußerung, doch nur Leistungen einer feinen Zierkunst. Auch chronologisch genommen sind sie nicht mehr so merkwürdig, wie sie innerhalb der italienischen Kunst allein erscheinen. Die Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa, das erste Hauptwerk, wurde 1260 vollendet. Was hatte da schon alles der Norden hervorgebracht! Und welche Lebenskraft zeigt diese nordische Plastik in ihren Zusammenhängen, welchen Raum umfaßt sie geographisch! In Italien liegt die Sache doch vielmehr so, daß ein einziger Mann, eben dieser feine Künstler Niccolò von Pisa, wie zufällig, möchte man sagen, durch antike Vorbilder angeregt, einen abgestorbenen Kunstzweig neu belebt, den er und eine Generation seiner Schüler dann zur Blüte bringen, fein und reich, der aber dann etwa mit Giovanni Pisanos Tode nach 1320 abgeblüht hat, während auf einem anderen Boden schon ein Baum emporgewachsen ist, der alles überschattet und dessen Früchte noch weiter kräftigen Samen tragen. Giotto, der Maler von Florenz, hatte nun auf mindestens hundert Jahre hinaus in der bildenden Kunst die Führung!

Niccolòs antikisierende Reliefplastik war keiner Entwickelung über seine eigene Leistung hinaus fähig, in der Nachahmung konnte sie nur zur Verflachung führen. Sein Sohn Giovanni hat viel mehr eigenes Leben, eine Kraft der Charakteristik, die übertreiben kann und ohne Bedenken in das Häßliche übergreift, aber ihm fehlt das Maßhalten, der Sinn für das Architektonische; er gibt in übersprudelnder Erzählung alles, was er hat und weiß, unbekümmert um Ordnung und Klarheit des Ausdrucks, das Formale, ohne das eine Kunst niemals über die Zukunft herrschen wird. Das Schicksal meinte es gut mit Italien, als es Giotto an diesem Punkte einsetzen ließ. Seine Freskomalerei ist die Tat eines Genius, der plötzlich mit mächtigem Wurf die Kunst seines Landes der nordischen weit voran bringt. Denn was wollen gegen diesen lebendigen Reichtum die mosaikmäßig starren Wandbilder des Nordens und die ganz unpersönliche Malerei der Miniaturisten sagen! Man begreift es ja kaum, daß eine so stumme und tote Kunst teinahmlos neben der mit Zungen redenden nordischen Kirchenplastik noch so lange hinschleichen konnte.

Giovanni Pisanos Plastik und Giottos Malerei nennt man gotisch. Giovanni war Gotiker zunächst als Baumeister, z. B. des Camposanto zu Pisa. Auch die größere Bewegtheit seiner Gestalten gegenüber der ruhigen Ausdrucksweise seines Vaters bringt man mit den Anregungen des neuen Baustils in Zusammenhang. Bei den aufrecht stehenden Figuren im Relief oder in der Freiskulptur fühlt man sich durch die Ausbiegung des seitlichen Umrisses, den wellenartigen Fluß in der Richtung von oben nach unten, an die Mauerstatuen der gotischen Kirchen Frankreichs erinnert, die in den Linien ihres Umrisses und ihres Faltenwurfs mit ihrer geradlinigen architektonischen Einfassung kontrastieren sollen, und man nimmt an, daß Giovanni bei der Nähe dieser nordischen Kunst entweder

durch ihre Denkmäler oder durch zugewanderte Künstler beeinflußt worden sei. Aber mit dieser Art von „Gotik" allein reichen wir bei ihm nicht aus, und noch weniger bei Giotto. Wenn dieser auf Bildern Architektur oder Geräte gibt, so zeigt sich gotisches darin, und ebenso ist im Ornament und in der Umrahmung seiner Bilder vielfach Gotik, aber das Wesen seiner Malerei hat mit den Formen dieses Stils kaum noch etwas zu tun. Das Entscheidende liegt bei beiden Künstlern in ihrer persönlichen Kraft, in ihrem eigenen, starken individuellen Leben. Bei Giovanni ist das innerlich aufgeregte Leben seiner Menschen, die bewegte Handlung und die malerische Anordnung seiner Reliefszenen dem Charakter jener nordischen Skulptur eher entgegengesetzt. Wenn sich das dann weiter der ganzen Kunst seit Giotto mitteilt, so dürfen wir es als etwas ansehen, was im Zuge der Zeit lag und was sich auch in der Literatur der jungen italienischen Volkssprache, z. B. bei Dante in den anschaulichen, kräftigen Beschreibungen und Gleichnissen, einen Ausdruck gesucht hat.

Abb. 32. Madonna aus S. Trinita, angeblich von Cimabue. Akademie.

Es scheint auf einer inneren Notwendigkeit zu beruhen, daß nicht ein Bildhauer, sondern der Maler Giotto Giovannis Erbschaft antrat. Die malerische

Anordnung Giovannis und die Überfülle seiner ohne das Band einer strengen Komposition zusammengedrängten Figuren würde in ihrer Fortsetzung durch Nachahmer die Plastik in Verwirrung gebracht haben. Hingegen fand der Maler Giotto hier ohne weiteres brauchbare Grundlagen. Vor allem sah er hier den dramatischen Zug, den Ausdruck des Affekts, den vor ihm die Malerei nicht hatte. Vor dem Figurengedränge Giovannis hütete er sich wohlweislich. Seine Menschen sind einzeln oder sparsam zu mehreren in den Raum gesetzt, sie treten auch gewöhnlich nicht ganz nahe aneinander, so daß sich die Umrisse selten überschneiden. Die großen Zuschauerversammlungen, die auf den florentinischen Fresken des 15. Jahrhunderts erscheinen, treffen wir bei ihm noch nicht an. Er spart Raum und Luft aus, woran es Giovanni fehlen läßt, und gibt in der Landschaft schon ein gewisses Naturgefühl mit sparsam verwendeten Gegenständen: Gebäuden, die eine Stadt, Bäumen, die einen Wald, und einzelnen Steinen oder Felsen, die gebirgige Gegend bedeuten sollen. Die Fläche, über die er verfügt, wird nun zu einem Mittel, wodurch er die Gedanken des Betrachtenden leitet. Noch nicht malerisch durch perspektivische Anordnung, aber doch durch allerlei Andeutungen, die seine Phantasie dafür nehmen soll: die Gestalten treten uns näher und ferner, und wir sehen sie in einzelnen geschlossenen Räumen; die Menschen leben und handeln wie bei Giovanni Pisano, es geht etwas vor, und nicht nur die Bewegungen, auch die Gesichter nehmen an der Handlung teil. Die Profile sind scharf und keineswegs immer schön. Der Gesichtsausdruck bei dem gleichzeitigen Duccio aus Siena und auf den Bildern, die dem Cimabue zugeschrieben werden, ist anmutiger; ihre Gestalten haben manchmal etwas Holdseliges, was über ihre Andachtbilder eine lyrische Stimmung breitet. Bei Giotto herrscht dramatisches Leben. Nicht die Einzelfigur mit ihrem Ausdruck ist ihm die Hauptsache, sondern der Zusammenhang, der ihrer mehrere zu einer Geschichte verbindet. In der Charakteristik des Einzelnen ist man noch mit wenigem zufrieden. Was Giottos Zeitgenossen als volle Wahrheit des Lebens bewundernd hinnahmen, sind oft nur Andeutungen dafür, wie wenn eine sich entwickelnde Sprache tastend ihre Ausdrücke sucht. Sie wirken überzeugend, denn alles ist hier frisch, jung und natürlich, es kommt einem offenen Sinne neu entgegen, dem schon dieses Wenige und Unvollkommene einer ungewohnten Bildersprache groß und viel dünkt. Die Natur wird nicht im ganzen und unmittelbar aufgesucht und nachgeahmt, sondern aus ihren Einzelheiten wird ein Schema genommen, das der Künstler für sich weiterbildet. Sowenig wie die Form der Zeichnung und die Komposition, will uns auch die Farbe durch den Schein voller Wirklichkeit täuschen. Der Schritt zur Natur in den Einzelheiten, das was wir heute Realismus nennen, ist in Giottos Malerei nicht das Entscheidende, sondern die Erfassung eines Sinnes, die Hervorhebung des Charakteristischen für die Erzählung. In dem Zeitgenössischen, dem Porträtmäßigen und der Tracht geht er schon etwas weiter als der Bildhauer Giovanni, der bei dem idealeren Charakter seiner Kunstgattung noch etwas tiefer in dem Typus älterer, namentlich auch antiker Vorbilder befangen bleibt. Im ganzen ist Giottos Tracht noch die des Altertums, aber die Frauen sind doch schon vielfach nach italienischer Sitte gekleidet. Darum erscheinen uns seine Gestalten weniger allge-

Abb. 33. Madonna Rucellai, angeblich von Cimabue. S. Maria Novella.

mein, mehr als wirkliche Italiener, und deswegen wirkt Giotto realistischer als Giovanni Pisano.

Was Giotto von ihm gelernt hat, hätte er von keinem Maler seiner Zeit lernen können, auch nicht von einem hochberühmten Vorgänger, den er allerdings noch gekannt hat. Giotto di Bondone wurde wahrscheinlich 1266 geboren und war als Bauernknabe von seinem Dorfe nach Florenz gekommen, wo Bencivenni di Pepo, der mit seinem Malernamen Cimabue (Stierschädel) hieß, ernste, steife Andachtbilder malte, von Engeln umgebene Madonnen auf Tafeln mit Goldgrund. In ihrer feierlichen Pracht machen die Bilder dieser Art noch auf heutige Augen

einen ehrfurchtweckenden Eindruck. Giottos Schüler nannten sie später „in griechischer Manier gemalt", weil sie ihnen den Mosaiken und den byzantinischen Bildern allzuähnlich erschienen, nachdem ihr eigener Meister einen Stil geschaffen hatte, der sich mit Stolz lateinisch oder italienisch nannte.

Unter den Cimabue zugeschriebenen Tafelbildern befinden sich die zwei berühmtesten noch jetzt in Florenz. Das früher entstandene aus S. Trinita (jetzt in der Akademie; Abb. 32) stellt die Madonna auf einem turmartigen Throne sitzend dar, von acht Engeln umgeben und über einer Predella mit vier Propheten-halbfiguren. Das spätere, weit bedeutendere, eine Stiftung der Rucellai, hängt noch an seiner alten Stelle in der Kapelle Rucellai der S. Maria Novella; hier hat die Madonna sechs ganz nahegerückte Engel als Begleiter (Abb. 33).

Wir teilen zunächst dem Leser eine reizende Geschichte aus Vasari mit. Während Cimabue in einem Gartenviertel am Tore S. Piero an dieser zweiten Madonna malte, führte man Karl von Anjou, der auf der Durchreise in der Stadt verweilte, in des Künstlers Werkstatt, um ihm einen noch von keinem genossenen Anblick zu bieten. Da folgte ihm halb Florenz, Männer und Frauen, es entstand ein solcher Jubel, und die Festesfreude verbreitete sich durch die ganze Nachbarschaft, daß man fortan das Quartier Borgo Allegri nannte. Das alles hat sich freilich in Wirklichkeit nicht so zugetragen, wie denn auch der Borgo nach einer Familie oder einem Orte seinen Namen bekommen hat, aber es ist doch rührend, daß es einmal eine Zeit gegeben hat, wo Menschen glaubten, daß ein einziges Bild ein ganzes Stadtviertel hätte berühmt machen können. Der Chronist Giovanni Villani († 1348) und der Bildhauer Ghiberti, in seinen reichlich hundert Jahre später geschriebenenen Memoiren, kennen kein Bild von Cimabue. Erst um 1500, also fünfzig Jahre vor Vasari, treten die Zuweisungen in immer größerer Menge auf. Beglaubigt ist nur, daß er 1272 in Rom und 1301, kurz vor seinem Tode, in Pisa tätig war. Auch alles andere, was von Giotto, dem Schüler Cimabues, zuerst bei Ghiberti, erzählt wird, gehört in das farbige Reich der Dichtung. Was wir über dies Verhältnis wissen, beschränkt sich auf eine berühmte Stelle Dantes (Fegefeuer 11,95): „Cimabue meinte wohl das Reich in der Malerei zu behaupten, aber heute gibt Giotto die Parole aus." Also schon damals, nach dem Beginn des 14. Jahrhunderts, hatte er mit seinem neuen italienischen Stil den einst Gefeierten völlig verdrängt, und bald darauf sind auch die noch jetzt in Florenz erhaltenen Fresken Giottos entstanden.

Giotto war mit Dante befreundet und hat auch bisweilen ähnlich wie dieser allegorisiert, z. B. in Assisi, weil diese Richtung in der Zeit lag und längst den frommen Kreisen, für die er zu malen hatte, vertraut war. Aber hier in Florenz zeigt er sich in dem einfachen, erzählenden Stil, der ihn am besten kleidet. Zwei Familienkapellen der S. Croce enthalten zwei kleine Bilderkreise in gleicher Anordnung. In der Cappella Bardi sehen wir das Leben des heiligen Franz in je drei Szenen übereinander an den beiden Seitenwänden, in der Cappella Peruzzi links drei Szenen aus der Geschichte Johannis des Täufers, rechts ebensoviele aus der des Evangelisten. Sie sind gemalt worden lange nach Giottos Rückkehr aus Padua. Die Franziskusbilder frühestens 1317, weil in diesem Jahre der heilige

Ludwig von Toulouse, der in derselben Kapelle abgebildet ist, kanonisiert wurde. Sie geben mit reichlicher Architektur deutliche Raumeindrücke. Das schönste stellt den Tod des Heiligen dar, still und weihevoll, mit andächtig gedämpftem Schmerze. Die Bilder der Cappella Peruzzi geben mit noch mehr Figuren mannigfachere Bewegungen. Hier ist auf der Seite des Täufers das Gastmahl des Herodes ausgezeichnet durch seinen klaren und kurzen Vortrag (Abb. 31). Links von der Tafel steht ein graziöser Violinspieler in hellblauem Kleide mit gelblichen Streifen, rechts Salome, noch nicht im Tanzschritt, sondern gehalten und schicklich mit einer Harfe in den Händen; hinter ihr folgen zwei Mägde dem Vorgang in gespanntester Aufmerksamkeit, typisch für die Art, wie Giotto Nebenfiguren als Träger des Ausdrucks zu behandeln versteht. Weiterhin rechts sehen wir die knieende Salome mit der Schüssel, noch etwas unbeholfen und steif. Bald wetteiferten Maler und Bildhauer in der künstlerischen Ausgestaltung dieses Motivs, unterstützt von der gesellschaftlichen Sitte der Zeit. Ausgezeichneten Gästen pflegten in dieser Weise die Frauen des Hauses Erfrischungen dazureichen, und bei einem öffentlichen Empfang der kaiserlichen Gesandten 1433 tat dies die dazu erkorene Alessandra de' Bardi verehelichte Strozzi mit solcher Grazie, so ungezwungen und natürlich, daß man hätte meinen sollen, sie habe nie in ihrem Leben etwas andres getrieben. Die Erzählung eines Zeitgenossen (Vespasiano da Bisticci) führt uns hier einmal zufällig ganz nahe an die Quellen der künstlerischen Anregung in Florenz.

Die Farben geben in ihrer leider immer weiter fortschreitenden Zerstörung nur noch eine unvollkommene Vorstellung von ihrer einstigen Wirkung, hier sowohl wie auf den weiteren Bildern dieser an giotteskeu Fresken reichsten Stätte. Giottos hervorragendster Nachfolger Taddeo Gaddi († 1366) zeigt uns sein Hauptwerk auf der linken Wand der Cappella Baroncelli, ein Marienleben in fünf Bildabschnitten, je zweien übereinander und einer Lünette darüber, noch ziemlich gut erhalten und deutlich (Abb. 30). Gegen seinen Meister steht er doch schon ziemlich zurück, die Bewegungen sind hölzern, die Figuren haben nicht mehr den sicheren Stand. — Taddeos Sohn Agnolo († 1396) ist weicher, manchmal anmutig, oft aber auch nur süßlich, ein weiterer Schritt abwärts in das Konventionelle: zwei Wände der Cappella Castellani mit Geschichten der beiden Johannes und der heiligen Nikolaus und Antonius. Lebendiger und kräftiger sind seine Fresken im Chor mit der Legende der Auffindung des Kreuzes in jederseits drei Streifen mit Lünetten darüber, wo nur die Überfüllung es zu keiner klaren Komposition hat kommen lassen. — Mehr Eindruck machen die Fresken in der Cappella Pulci, das Martyrium der heiligen Laurentius und Stephanus, je eine Szene mit großen, deutlichen Figuren, aber stark restauriert. Ihrem Stil nach scheinen sie in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gemalt worden zu sein. Dann aber nicht von Bernardo Daddi, dem sie Vasari zuschreibt, sondern von einem Ungenannten. — Die Fresken der Cappella S. Silvestro, zwei Streifen und eine Lünette der Südwand mit der Bekehrung Kaiser Konstantins und Wundern des Titelheiligen, sind älter. Man schrieb sie früher, nach Vasari, dem sogenannten Giottino zu. Neuerdings hat man sie, nach der besten und ältesten Überlieferung (den Memoiren des Lorenzo Ghiberti), einem Schüler Giottos, dem Maso, zurückgegeben.

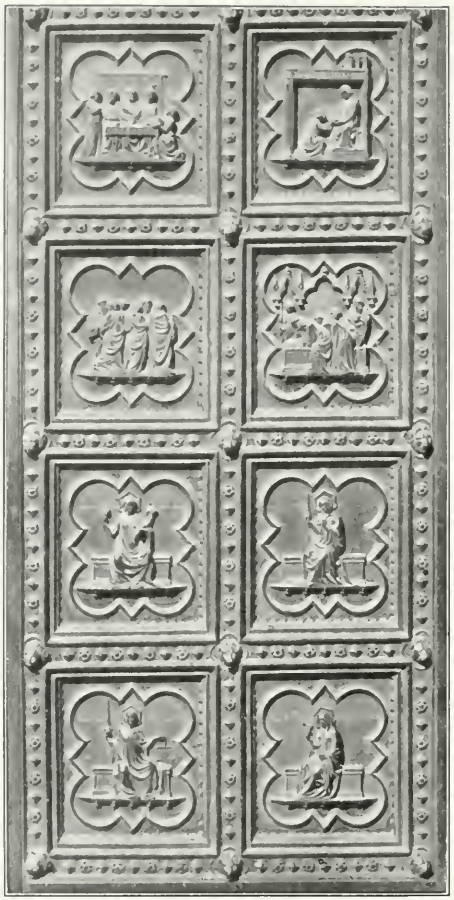

Abb. 34. Baptisterium. Von der Tür des Andrea Pisano. (Unterer Teil eines Flügels.)

Abb. 35. Von der ersten Tür Ghibertis. (Unterer Teil eines Flügels.)

Wir erlassen uns das mühevolle Absuchen der noch mehr zerstörten Reste vieler anderer Fresken in dieser Kirche, weil es die Enttäuschung nur steigern könnte, die der unbefangene Betrachter in seinen Vorstellungen von der Herrlichkeit der giottesken Malerei einem ohnehin schon hinreichend traurigen Tatbestande gegenüber, wenn er aufrichtig sein will, erfahren muß. Es ist nicht anders, wir stehen vor Ruinen, vor Zerstörungen nicht nur der Zeit, sondern auch menschlicher Dummheit, und der einzige Trost bleibt, daß es auch noch schlimmer hätte kommen können als jetzt, wo es uns wenigstens noch vergönnt ist, wie durch einen Schleier Spuren einer großen Kunst mit den Augen nachzugehen. Sie lebt bis über den Anbruch der Renaissance hinaus, länger als ein Jahrhundert; immer aufs neue fangen die Giottesken wieder an zu erzählen, und wenn die Frische auch nachläßt, sie bringen doch noch neue Wendungen, wie wir sehen werden. Auch auf ihren Tafelbildern in den Sammlungen bevorzugen sie die Erzählung. In der ruhigen Darstellung, den Madonnen und Heiligen, sind sie weniger glücklich, auch Giotto

nicht. Seine Madonna mit Engeln (Akademie, 6. Saal Nr. 103) kann doch gegen jene Tafeln, welche Cimabues Namen tragen, nicht mehr aufkommen. Und auch die Maler von Siena wissen in die ruhige Existenz mehr Seele und Innigkeit zu legen. So scheiden sich die Aufgaben nach der landschaftlichen Begabung.

Giotto, der Nachfolger eines Bildhauers, bekam selbst wieder einen Bildhauer zum Schüler, Andrea Pisano, der mit seiner Hilfe die Plastik in Florenz aus kümmerlichen Anfängen in die Höhe brachte. Sie stand sehr tief, wie wir sahen. Dafür nur ein Beispiel. Die Kanzel der abgebrochenen Kirche S. Piero Scheraggio, die man in Florenz für ein Beutestück aus dem eroberten Fiesole ausgab (jetzt in S. Lionardo jenseits des Arno) zeigt uns sechs Reliefs mit Geschichten Christi, kindlich und unbeholfen, etwas im Charakter eines romanischen Elfenbeinschnitzwerks; man hat sie bei der Armut an frühen Denkmälern in die Geschichte der florentinischen Plastik eingereiht und um 1250 gesetzt. Nur wenig früher also als Niccolòs Kanzel im Baptisterium zu Pisa! Und darnach folgt, für Florenz wenigstens, eine lange tote Strecke. Als hier nach 1321 für den streitbaren Bischof d'Orso, der die Stadt gegen Kaiser Heinrich VII. hatte verteidigen helfen, ein Grabmal zu beschaffen war, wandte man sich an den Sienesen Tino di Camaino, einen Schüler des Giovanno Pisano. Der bediente sich dafür der in seinem Kreise üblichen Form eines auf Konsolen stehenden, in antiker Weise gehaltenen Sarkophags mit Reliefs, über dem nachdenklich und höchst ausdrucksvoll der Verstorbene als Sitzstatue dargestellt ist (im ersten Seitenschiffe des Doms; Abb. 26). Seltsamerweise hatte Tino auch das Denkmal des kaiserlichen Gegners, der Dantes Hoffnung gewesen war, geliefert, 1315 für den Dom von Pisa, jetzt im Camposanto. In Florenz findet sich von Giovanni Pisano noch ein Lilienwappen, außen an der Porta Romana des dritten Mauerkreises (urkundlich 1331!).

Andrea war kein Pisaner, er nannte sich nur so wie mit einem Ehrennamen. Er stammte aus Pontedera im Toskanischen, hatte unter Giovanni Pisano gearbeitet und erscheint uns um die Zeit, wo er von der Calimala beauftragt wird, für das Baptisterium eine Bronzetür zu liefern (die jetzige Südtür; Abb. 34), in seiner Kunst bereits als ein Florentiner; als er die Wachsmodelle vollendet hatte (1330), war er schon siebenundfünfzig Jahre alt. In dem Aufbau der Tür zeigt er sich als architektonisch geschulter Künstler: jeder der beiden Flügel ist durch Längs- und Querstreifen in zweimal sieben viereckige Felder geteilt; in jedes Feld ist ein gotischer Rahmen gelegt, Vierpaß mit übereck gestelltem Viereck, der ein Relief umschließt. Ganz konsequent ist hier das Rahmenwerk einer Holztür mit Nägeln, Rosetten und Löwenköpfen auf ein Bronzeportal übertragen. Von den 28 Reliefs stellen die oberen zwanzig Szenen aus der Geschichte Johannis des Täufers dar, die unteren acht, die gleichsam den Sockel bilden, Tugenden mit gotischen Beischriften. So streng und klar hatte Giovanni niemals komponiert, und auch die nordische Kunst hat kein Reliefwerk hervorgebracht von diesem Ebenmaß der Einteilung und der daraus geflossenen formalen Schönheit seiner einzelnen Teile. Gegenüber dem unruhig wirkenden, malerisch überfüllten Hochrelief seiner pisanischen Vorgänger gibt uns Andrea ein flacheres, einfach klares, den Gesetzen der Plastik mehr entsprechendes Relief, das uns beinahe wieder in die gute griechische Zeit

Abb. 36. Adam und Eva bei der Arbeit, von Giotto. Campanile.

Abb. 37. Jabal, von Giotto. Campanile.

zurückversetzt. Die „Tugenden" erinnern uns dem Gegenstande nach an Giottos Tugenden und Laster (in Padua), aber sie haben mehr Ruhe und plastische Haltung. Die geschichtlichen Szenen haben wenige Figuren, die möglichst auseinander gehalten sind, keine vertieften Hintergründe und nur soviel Beiwerk, wie zur Andeutung der Örtlichkeit erforderlich ist; mehr Zurückhaltung des Stoffes als bei Giotto, dessen Bilder hier in den knapperen Ausdruck des plastischen Stils umgesetzt erscheinen. Der Sinn der Erzählung ist so deutlich wie bei Giotto, der Ausdruck noch mehr konzentriert, die formale Geschlossenheit der Vorgänge durch die Einpassung der Figuren in ihre Felder etwas in seiner Art ganz neues. Einzelheiten sind von Giotto genommen, so der Violinspieler auf dem Herodesgastmahl, das nicht minder charakteristisch ist und künstlerisch noch höher steht als die einige Jahre ältere Darstellung bei Giotto. Andrea hat eine weichere Seele und mehr Schönheitsgefühl als der scharf einschneidende Giotto, der nur durchdringen will und deutlich werden; er ist nicht dramatisch großartig, sondern ein Novellist mit dem freundlichen Blick für das Ernste, der auch das Grausige mildern kann. Die Begegnung Marias mit Elisabeth, die Namengebung des Zacharias, die Jünger des Johannes vor dem Kerkergitter, seine Enthauptung und seine Bestattung sind dafür lauter Beispiele, jedes mit seinem besonderen Ton.

Der Bronzeguß war in Florenz keine leichte Sache und ohne die Hilfe venezianischer Gießer nicht durchzuführen, er nahm noch volle vier Jahre in Anspruch, so daß für den Marmorbildner Andrea mit der zunehmenden Kenntnis und dem Umsetzen seiner Modelle in eine neue Technik das Werk noch einmal von vorne begann. Florentinische Goldschmiede waren ihm beigegeben. Als dann die ehernen Flügel endlich eingehängt wurden (1336), war ein Freudentag in Florenz, die Signoren kamen aus ihrem Palast und nahmen, von den zufällig anwesenden fremden Gesandten begleitet, an dem Werke wie an einem nationalen Ereignis teil.

Im Januar des folgenden Jahres starb Giotto. Er war während der letzten drei Jahre Baumeister am Campanile gewesen, und Andrea wurde nun hier sein Nachfolger, bis 1342 oder 43, aber nicht nur als Architekt, sondern auch als Plastiker (S. 49). Von den 26 sechseckigen Reliefs des untersten Sockelstreifens, einer Art Kulturgeschichte für die damalige Welt im kürzesten Abriß, sind die ersten 21 von der Erschaffung der Menschen auf der Westseite bis zu Phidias und Apelles auf der Ostseite, aus einer Arbeitsgenossenschaft Giottos und Andreas hervorgegangen, die uns nun nach der Baptisteriumstür nicht mehr wundern wird. Wie läuft aber die Grenze, und wo ist das Eigene der beiden? Giotto hat sie entworfen, wenigstens der Mehrzahl nach, und er hat einen Teil von ihnen auch noch selbst modelliert, was Ghiberti in seinen schon öfter erwähnten Memoiren uns zum Überfluß bezeugt. Warum soll er nicht auch den Meißel geführt haben, wie ja auch der Maler und Baumeister Orcagna (S. 53) zugleich Bildhauer war! Aber wenn das auch nicht wäre, wenn sie auch alle Andrea Pisano ausgeführt hätte, der Unterschied zwischen diesem plastisch denkenden und geschulten Künstler und dem malenden Charakteristiker Giotto müßte sich doch noch in einer Anzahl von Fällen herausfühlen lassen, wiewohl es die Unterscheidung erschwert, daß die Reliefs alle einander in den Gegenständen so ähnlich sind, alle so sparsam an Figuren und knapp im Ausdruck, daß jedes scharf und deutlich ist, keines für sich allein flach und flau zu nennen wäre, sondern nur im Zusammenhang der ganzen Reihe unser Auge Abstufungen wahrnehmen könnte. Auf Giotto weist der Anfang hin, die ganze Westseite: Erschaffung Adams und Evas, Adam und Eva bei der Arbeit (Abb. 36), Jabal, der als Nomadenhäuptling mit gekreuzten Beinen unter seinem Zelt aus Tierhäuten hockt und seine Herde betrachtet, die ein gespannt dasitzender Hund von höchster Naturwahrheit ihm hütet (Abb. 37), ferner Jubal, Tubalkain und Noahs Weinlese, sodann der Schluß auf der Nordseite: Phidias und Apelles. Auf Andrea führen im Süden der Reiter und die Frauen am Webstuhl (Abb. 48, S. 78) und im Osten die Schiffahrt, der Ochsenpflüger und der Wagenfahrer. So viel scheint uns ziemlich gewiß. Weiter ins Blaue gehen die freundlichen Phantasien des trefflichen Ruskin.

Abb. 38. Orpheus, von Luca della Robbia. Campanile.

Hundert Jahre später fügte noch Luca della Robbia dem Cyklus auf der Nordseite eine Encyklopädie des Unterrichts in fünf Reliefs hinzu (1437—40). Sie sind ungleich in der Ausführung, und ganz mit seinem Herzen war der Künstler wohl nur bei zweien, einer Grammatikerschule und dem Orpheus, der sich als fahrender Spielmann im Reisehut inmitten eines köstlichen Tierparadieses niedergelassen hat (Abb. 38), — diese zwei haben auch technisch noch etwas von seiner weichen und breiten Meißelführung an sich.

Abb. 39. Das Paradies, Fresko von Andrea dell' Orcagna in der Capp. Strozzi. S. Maria Novella.

Andrea Pisano starb 1349. Er war zuletzt am Dom zu Orvieto tätig und arbeitete auch in Florenz für die von Giotto entworfene Domfassade einige Statuen, von denen sich aber nichts erhalten hat. Ein Bonifaz VIII., jetzt im Innern an der Eingangsmauer, eine ganz geringe gotische Arbeit, ist für ihn viel zu schlecht.

Eine eigentümliche Erscheinung in diesem Kreise malender und plastischer Künstler ist der schon mehrfach erwähnte Andrea di Cione mit den Beinamen Orcagna († 1368), ein Altersgenosse von Giottos Schüler Taddeo Gaddi. Sein Lehrer in der Malerei war nicht Giotto, sondern sein älterer Bruder Lionardo; als Maler wird er zuerst 1343 erwähnt, außerdem zeigt er sich in seiner auf die ruhige Existenz gerichteten Auffassung deutlich von der Malerei Sienas beeinflußt.

Abb. 40. Detail aus Abb. 39.

Wir kennen ihn schon als Baumeister und auch als Bildhauer von Or San Michele her (S. 53). Von Haus aus war er aber Maler. Als solcher wurde er 1352 bei den Bildhauern von Florenz eingeschrieben, und so bezeichnet er sich auch noch ausdrücklich in der Inschrift des Tabernakels von Or San Michele (1359). In der Plastik soll sein Lehrer Andrea Pisano gewesen sein, was nach den kleinen achteckigen Reliefs des Tabernakels nicht unwahrscheinlich ist. Auf der Hauptdarstellung des Todes der Maria (Abb. 27) entfernt er sich freilich mit dem wilden Figurengedränge ebensoweit von ihm, wie auch von Giotto, und führt uns wieder in die Nähe Giovanni Pisanos zurück. Und nun zeigt er uns als Maler plötzlich ein ganz anderes Gesicht: in der Cappella Strozzi der S. Maria Novella. Hier haben wir zunächst drei Fresken, dem Eingang gegenüber das Weltgericht mit dem betenden Dante unter den Auserwählten, links das Paradies (Abb. 39 u. 40) und rechts die Hölle. Diese, seinem Bruder Nardo zugeschrieben, ist jetzt völlig übermalt und nur merkwürdig als eine nach Dantes Beschreibung ausgeführte Höllentopographie, landkartenmäßig und ohne künstlerischen Wert. Auf dem Weltgericht dagegen und namentlich auf dem Paradies, die beide Andrea gehören, finden wir in langen Reihen stille Heilige mit andächtigen Gesichtern und dazwischen feine, liebliche halberwachsene Engel, die beschauliche Welt der Sienesen ohne Erregung und ohne Handlung. Endlich das mit Andreas Namen bezeichnete und 1357 datierte Altarbild (Abb. 41) in einer reichen gotischen Bogenarchitektur, fünfteilig, mit drei Predellen: Christus sitzt in der Mitte und reicht den beiderseits knieenden Thomas von Aquino und Petrus, dem einen das Buch und dem anderen den Schlüssel; andere Heilige stehen teilnahmlos links und rechts unter den Seitenbogen. Eine steife Zeremonie mit konventionellen Köpfen, auch die Szenen der Predella haben keine Bewegung. Überhaupt wird uns bei Orcagna nicht so leicht eine Gestalt vermöge ihrer Individualität im Gedächtnis bleiben, wie von Giotto so manche! Seine Malerei bedeutet keinen Fortschritt, aber dies Schweigende, Feierliche, wie es das Andachtbild zu verlangen schien, und dazu eine gewisse

äußerliche Pracht, die Giotto nicht suchte, gaben Orcagna zu seiner Zeit auch als Maler einen klangvollen Namen.

Ganz nahe dieser Stätte, an dem ersten, kleineren Klosterhof (Chiostro Verde) der Maria Novella, liegt der einstige Kapitelsaal der Dominikaner, der 1566 den in Florenz wohnenden Spaniern zum Gottesdienst eingeräumt wurde. Diese viereckige Cappella degli Spagnuoli enthält an allen vier Wänden und an den vier spitz zulaufenden Deckenfeldern Fresken. Die dunkle Eingangswand hat Geschichten der Ordensheiligen Dominikus und Petrus Martyr, die Altarwand eine breite „Kreuzigung", zu der links die „Kreuztragung" hinaufführt, während es rechts in die „Vorhölle" hinabgeht. Alles das bietet uns innerhalb der giottesken Darstellungsweise nichts besonderes, höchstens sehen wir, daß die Kreuztragung ziemlich wild ausgefallen ist, und daß sich dabei ein Maler ungeschickt mit einer ihm unbequem liegenden Aufgabe abgefunden hat, und in dem östlichen Deckenzwickel (rechts) werden wir das Schifflein Petri mit dem vollständigen Segelwerk und der zierlich ausgeführten heiligen Besatzung recht nett finden.

Auf der Westwand mit dem „Triumph des Thomas von Aquino" sitzt in der Mitte der Heilige unter seinem gotischen Tabernakel und hält das aufgeschlagene Buch breit vor sich. Zu seinen Seiten, aber im Freien und natürlich ohne Thronhimmel, sitzen in gerader Linie zehn Propheten und Evangelisten, und zu seinen Füßen winden sich drei besiegte Ketzer. Darunter sieht man gotisches Chorgestühl, worin Männer und Frauen in zwei Reihen ordnungsmäßig voreinander Platz genommen haben, es sind Tugenden, Wissenschaften und Künste, im ganzen achtundzwanzig. Alles ist steife Symmetrie, jedes hat seine Stelle und seinen Rang, aber es geschieht nichts, rein gar nichts, wogegen doch auf Orcagnas Altartafel der Christus den zwei knieenden Heiligen wenigstens etwas hinreicht. Und es geht in seiner eisigen Ruhe auch noch über das Beharrungsvermögen eines Sienesen hinaus, wie sich das von der kühlen Dominikanergelehrsamkeit erwarten läßt, wenn sie den Malern die Aufgabe stellt, dogmatische Tabellen in Bilder zu verwandeln.

Mannigfaltiger und interessanter ist das Bild der Ostwand: „die streitende und die triumphierende Kirche" (Abb. 42). Die Darstellung gibt uns in drei Streifen, die wie Stockwerke übereinander liegen, den Streit auf Erden, das himmlische Paradies und Christus in der Engelglorie. Das mittlere Stockwerk hat einen schiefen Fußboden — so etwa wie die einzelnen Etagen auf dem Höllenbilde von Nardo Orcagna — und auf der rechten Seite komischerweise noch ein niedriges Zwischengeschoß mit kleiner gezeichneten Figuren! Das ist künstlerisch angesehen hilflos, aber doch netter als die langweilige Geometrie der Westwand. Unten links sitzen, mit der Seitenfassade des Doms im Rücken, in einer Reihe der Papst, der Kaiser und Thomas von Aquino mit noch einigen Heiligen auf einem erhöhten Podium. Dem Papst zu Füßen lagert eine kleine Schafherde, das Abbild seiner Gemeinde. Die menschliche Gemeinde hat sich zu ebener Erde versammelt, Geistliche und Weltliche, in Gruppen stehend und knieend, in Unterhaltung und Gebet. Man sieht den Unterschied der Stände, einige interessante Zeittrachten und im ganzen eine gewisse Lebendigkeit. Weiter nach rechts schließen sich Dominikanerbrüder an, demonstrierend, predigend, bekehrend, ihnen zu Füßen ihre Gegenbilder, weiße

Abb. 41. Altarbild von Andrea dell' Orcagna in der Capp. Strozzi. S. Maria Novella.

Hunde mit schwarzen Rücken, die sich auf Wölfe oder Schakale gestürzt haben und sie zu Boden werfen. Auf dem mittleren Streifen ist das himmlische Paradies geschildert. Petrus mit dem Schlüssel steht unter der Pforte, hinter ihm eine gedrängte Schar von Heiligen. Vor der Himmelspforte bereiten Dominikanerbrüder auf das himmlische Leben vor. Rechts die Welt der irdischen Freuden. In den Baumkronen sitzen kleine Gestalten und brechen Früchte. Andere lustwandeln oder tanzen in langen Kleidern, ihr Aufenthalt ist das niedrige Mezzaningeschoß; zu ihren Häupten auf einem Steg sitzen vier vornehme Männer und Frauen, mit Geige, Harfe, einem Schoßtier und einem Falken, eine weltliche Gesellschaft, die nicht recht in diese Himmelsluft zu passen scheint. Diese ungewöhnliche und ganz besondere Gruppe weist so deutlich auf eine ähnliche, ausdrucksvollere hin, die sich auf dem „Triumph des Todes" im Camposanto zu Pisa findet, daß der Zusammenhang auf der Hand liegt, wobei es keinen Augenblick zweifelhaft sein kann, daß der (immer noch unbekannte!) Meister vom Triumph des Todes uns die Originalfassung bietet. Er ist auch übrigens ein ganz anderer Mann, ein Künstler höherer Ordnung, in seinen Gedanken sowohl wie in seinem Ausdruck und in der Komposition. Die Anordnung auf dem Fresko der Spanischen Kapelle ist mechanisch und unbeholfen, die Anwendung ganz verschiedener Maßstäbe bei den Figuren unkünstlerisch und dergestalt ins Kindische getrieben, daß die Dominikaner immer die längsten sein müssen; die Malerei ist handfertig und seelenlos.

Wer diese Fresken ausgeführt hat, wissen wir nicht. Taddeo Gaddi und der Sienese Simone Martini, die Vasari angibt, sind sachlich unmöglich, und Simone war außerdem längst gestorben (1344), als diese Teile des Refektoriums bemalt wurden. Wenn der Meister vom Triumphe des Todes um 1350 Gedanken

Abb. 42. Ostwand der Cappella degli Spagnuoli. S. Maria Novella.

aus Giottos Kreise mit der Vortragsweise der Maler von Siena verbindet, und auch bei Orcagna um dieselbe Zeit sienesische Einflüsse wahrzunehmen sind, so zeigt uns die Programmmalerei der Spanischen Kapelle eine nur wenig spätere, künstlerisch aber schon viel tiefer stehende Vereinigung derselben Bestandteile! Vielleicht war dieser Kompilator der Andrea da Firenze, der im Camposanto zu Pisa seit 1376 den ersten Teil der Geschichten des heiligen Rainer malte, wenigstens haben die beiderlei Fresken, wie zuerst Crowe und Cavalcaselle sahen, einige Ähnlichkeit.

In Giottos Wegen ging noch ein Spätling weiter, Spinello Aretino, der erst 1410 starb und dessen ungleich und manchmal äußerst flüchtig gemalten Fresken wir an manchen Stellen in Toskana begegnen, ein temperamentvoller Bravourkünstler voller Einfälle und nur selten langweilig. Sein Leben des heiligen Benedikt in sechzehn Szenen in der Sakristei von S. Miniato, um 1385, ist ohne Frage sein bedeutendstes und auch noch im Zustand der gänzlichen Übermalung sein interessantestes Werk. Das ist wieder die Erzählungsweise Giottos, nur mit starken Übertreibungen in der Gestikulation und im Ausdruck der grimassierenden Gesichter, wenn z. B. der König Totila vor dem Heiligen, der ihm seinen Tod voraussagt, in den Kreis seiner entsetzten Begleiter förmlich zurückschnellt (Abb. 43).

Abb. 43. König Totila vor dem h. Benedikt, von Spinello Aretino. S. Miniato.

Die Malerei des Trecento hat in Florenz vielerlei zu sagen gehabt; wo aber ist die Skulptur geblieben, wenn wir von dem einen Andrea Pisano und von Orcagnas Tabernakel absehen? Wir finden an vielen Bauwerken Marmorreliefs und hin und wieder auch dekorative Statuetten, ferner eine noch größere Menge von Reliefs aus gebranntem Ton, endlich auch einzelne Grabmäler. Wer hier vergleichend an die gotische Plastik des Nordens denkt, wird im einzelnen wohl nur ungünstige Eindrücke empfangen, aber als der Boden, aus dem die Renaissanceplastik hervorwächst, verdient dieser ganze Vorrat einiges Interesse, und er hat es in unseren Tagen vielleicht sogar über Verdienst gefunden. Wir beschränken uns auf einige Bildhauer, die für den Dom und Or San Michele gearbeitet haben. Dabei mag uns ein Künstler, der bereits der Renaissance angehört, schon hier beschäftigen, weil er in dieser bescheidenen Umgebung mehr Eindruck auf uns machen wird als später, wo glänzendere Talente ihn in den Schatten stellen.

Nanni d'Antonio di Banco war, nach den Lebensdaten bei Vasari (1373—1420), mindestens zwölf Jahre älter als sein Freund Donatello und er ging in seinem zaghaften Naturalismus nur ein kleines Stück Weges mit dem stärkeren Genossen. Er hat ein weiches Temperament, ein deutliches Schönheitsgefühl und trotz der antiken Stilisierung, der er sich hingibt, einen durchaus persön-

Abb. 44. Dom. Vom Gewände des zweiten Portals der Südseite.

lichen Charakter. Niccolò d'Arezzo, der ein Jahr nach ihm starb (1421), ist altertümlicher und allgemeiner bei einer im ganzen weichen Vortragsweise. Der jüngere Ciuffagni (1385—1456), ein Gotiker, der zunächst von Ghiberti ausgeht, bei dessen Bronzetüren er half, und der dann ohne merkbare Eindrücke in die Nähe Donatellos geraten ist, hat überhaupt keine eigene Ausdrucksweise. Von allen dreien haben wir auch große Marmorstatuen, bekanntlich eine Seltenheit in der älteren florentinischen Skulptur.

Am zweiten Portal der Südseite des Doms finden wir kleine menschliche Figuren und Tiere in aufsteigendem Rankenwerk, roh und unbeholfen von Arbeit und gegen 1400 von einem deutschen Bildhauer, Pietro di Giovanni, ausgeführt, dem die Domverwaltung laut ihren Urkunden seit 1383 auch zahlreiche kleine und große Statuen aufgegeben hat (Abb. 44). Aber die Tiere sind ziemlich lebendig, die Pflanzenblätter freier und natürlicher als sonst in der italienischen Gotik, und die nackten Musikengelchen haben sogar bei aller Plumpheit etwas schalkhaft munteres, was man beinahe Grazie nennen könnte. Das diesem entsprechende Portal der Nordseite hat ähnliche, jedoch mit italienischer Eleganz gearbeitete Einfassungen, die neben gotischen Formen (sechseckige Felder umschließen je ein Engelbrustbild mit einer Bandrolle) entschiedene Renaissanceabsichten erkennen lassen, sowohl in Rankeornamenten, als auch namentlich in frei und sicher gezeichneten nackten Figürchen, die in die Mitte jedes Ornaments gestellt sind (Abb. 45). Das Nackte will etwas für sich bedeuten, es ist ein leichtes Spiel gegenüber dem Ernst der bekleideten Engelbrustbilder. Diese Tür wurde 1408 von Niccolò d'Arezzo begonnen und von Nannis Vater und Bruder, sowie von ihm selbst fortgeführt und vollendet. Dem Nanni gehören vielleicht die besten jener kleinen Figuren, sicher aber ist sein Werk, und zwar sein letztes und schönstes, das spitz zulaufende Dreieckfeld über dem Türbogen mit der „Gürtelspende" (Abb. 46). Er hatte während seiner Arbeit das Relief Orcagnas am Tabernakel in Or San Michele vor Augen. Aber wieviel seelenvoller ist seine Madonna, wieviel graziöser in Bewegungen und Gewandung! Die zwei an ihren Schoß geschmiegten Engel haben den vollen Liebreiz der lebendigen Renaissance, und auch die größeren, die die Mandorla umgeben, sind anmutiger und bewegter und in ihrer Aktion über-

Abb. 45. Dom. Vom Gewände der Porta della Cintola.

zeugender als diejenigen Orcagnas. Eigentümlich sind Nanni die überschlanken Proportionen. Was bedeutet wohl der den Baum hinankletternde Bär in der rechten Ecke dem Thomas gegenüber? Ist er ein Gegenbild des begehrlichen Thomas, dieser täppische vierfüßige Maso, der auch sein Teil haben will, oder ein redendes Wappen?*)

*) Derselbe Bär kommt schon hundert Jahre früher auf Giottos Relief (Abb. 36) vor und könnte uns dort sachlich sagen, daß Menschen arbeiten müssen, wo das Tier seine Nahrung von selbst findet. Aber sicher hat er außerdem noch eine wappenartige Aufgabe zu erfüllen. In seiner Haltung erinnert uns dieses immer aufrecht gestellte Tier an den hilfreichen Bären des h. Gallus auf dem Diptychon des Tutilo, der sich wiederfindet in dem von Kaiser Friedrich II. für St. Gallen 1213 gestifteten Bärenorden. Dessen Kleinod trägt z. B. neben der „Fürspange" an der Kette des Schwertordens vom Schweigen (silentium) der Ritter Eberhard von Grumbach († 1487) auf einem Grabstein Riemenschneiders in der Kirche zu Rimpar bei Würzburg. — Einst gab es ein Gallus-Kloster vor der Porta a S. Gallo (des dritten Mauerkreises), die nach ihm benannt wurde. Vielleicht bringt ein Kundiger auf diesen Spuren den merkwürdigen Bären zur Strecke. Diese Hoffnung hat sich bis 1914 noch nicht erfüllt.

Abb. 46. Die Gürtelspende, von Nanni di Banco.
Dom, Porta della Cintola.

In den lichtlosen Kapellen hinter dem Chor sind jetzt große Statuen der sitzenden Evangelisten aufgestellt, die ursprünglich für die alte Domfassade bestimmt und seit 1408 in Auftrag gegeben waren. Hier hat nur Donatello mit dem Johannes aus seiner Aufgabe etwas zu machen verstanden. Der Markus des Niccolò d'Arezzo ist gleichgültig und geziert, der Lukas mit den verschlafenen Augen von Nanni di Banco kaum interessanter und nur besser in der Arbeit, der Matthäus von Ciuffagni aber ist ganz ausdruckslos und ohne Frage die aller-

schlechteste Figur. Und diesem Schwächling wurde von der Domopera Auftrag über Auftrag zugewandt: der auch für ein Jugendwerk Donatellos gehaltene Josua im rechten Schiff, David und der fälschlich Ezechiel benannte Jesaias im linken, endlich die kleine Stephanusfigur außen über dem Nordportal mit Nannis Gürtelspende.

So ist denn auch unter den Statuen an Or San Michele (S. 56) die geringste die, die mit Wahrscheinlichkeit Ciuffagni gegeben wird, der schmächtige und schwächliche Jakobus, der rein gar nichts weiter ausdrückt, als daß er ein gotischer Heiliger ist, wie man ihn unzähligemale gesehen zu haben meint: Anordnung und Arbeit sind nicht ungeschickt, sondern eher routiniert und deshalb um so langweiliger.

Ganz anders Nanni d'Antonio di Banco, der sich auch neben Ghiberti und Donatello noch zeigen darf. Sein Bischof Eligius, mit dem er wahrscheinlich die Reihe seiner Arbeiten hier begann, mit Mitra, Stab und Buch und der eleganten Faltendrapierung seines nach vorne geschlagenen Pluviale, ist gewiß eine feine Gestalt, nicht großartig, aber würdig. Das Gotische scheint durch Antikenstudium wie geglättet, veredelt oder wenigstens vereinfacht. Am Sockel erzählt er im geschickt abkürzenden Reliefstil, wie der Heilige der Hufschmiede einmal ein höchst gefährliches, besessenes Pferd beschlagen hat. Die Vierheiligengruppe der Maurer und Zimmerer (Abb. 47) fällt auf durch ihre breite, mit Stoff verhängte Nische und das starke Antikisieren im Faltenwurf der Personen, obwohl der gekräuselte Rand, der sich auch sonst bei Nanni findet, nicht attischen Statuen, sondern den Tuchfabrikanten von Florenz abgesehen ist. Die Köpfe sind nur zum Teil individuell. Das Ganze will erhaben und mög-

Abb. 47. Vierheiligengruppe, von Nanni di Banco. Or San Michele.

lichſt wenig niedrig erſcheinen, — wie ſo oft auch bei Donatello. Das Sockelrelief mit den Werkſtätten der Zünfte ſetzt die einfache, klare Kunſt Giottos und Andrea Piſanos am Campanile nach achtzig Jahren auf tüchtige Weiſe fort. Endlich der Schuſterheilige Philippus, in ſeinem wollenen Mantel und dem ſchlichten Kittel darunter und mit dem Kopfe eines Bauern, hat nichts mehr von antiker Poſe oder Eleganz oder geſuchter Schicklichkeit; er iſt ganz natürlich und realiſtiſch und hat ſchon etwas von der derben Häßlichkeit, in der dann ja Donatello noch weiter gegangen iſt als ſein älterer Freund Nanni.

Abb. 48. Frauen am Webſtuhl, von Andrea Piſano.
Campanile.

Abb. 49. Palazzo del Podestà (Bargello).

8. Gotische Profanarchitektur.

Bargello und Palazzo Vecchio. Loggia de' Lanzi. Bigallo.

Die beiden Staatsgebäude von Florenz sind als Sitze der höchsten Behörden in großem Maßstabe angelegt, in ihrer äußeren Gestalt erweiterte Burgen, ohne Rücksicht auf eine künftige Symmetrie begonnen und kunstlos nach den Bedürfnissen der Zeit fortgeführt. Verhältnismäßig kleine Fenster, ohne Gruppierung aneinander gereiht, manchmal auch ganz außer der Reihe angeordnet und dann von verschiedener Größe bis herab zu viereckigen Luken und schießschartenartigen Öffnungen, durchbrechen das Mauerwerk, das in seiner Masse vorherrscht. Tonangebende Portale fehlen. Den Haupteindruck machen die Zinnenbekrönung und der hochaufragende und nicht zentral zu dem Ganzen gestellte Turm.

Das ältere und kleinere dieser Gebäude wird heute nach dem Polizeihauptmann, der hier unter dem Großherzogtum seinen Amtssitz hatte, Bargello ge-

Abb. 50. Hof des Bargello.

nannt (Abb. 49). Urſprünglich hieß es Palazzo del Popolo, die Gemeinde hatte es für ſich und ihren Capitano del Popolo errichtet; weil aber auch der Podeſtà darin reſidierte, ſo benannte man es gewöhnlich nach dieſem. Der Grundſtein wurde 1255 gelegt, der Bau von einem unbekannten Baumeiſter an der Turmſeite begonnen. Im 14. Jahrhundert wurden die anderen Teile und das oberſte Geſchoß hinzugefügt, und der originelle Hof mit ſeinen Pfeilerarkaden und den beherrſchenden Treppen ausgebaut, der jetzt mit den übrigen Innenräumen zu einem Muſeum florentiniſcher Skulpturen eingerichtet worden iſt (Abb. 50). Während die nach der Via Ghibellina gewandte Seite eine regelmäßige Faſſade mit zwei Fenſterreihen bekommen hat, zeigt ſich auf den anderen Seiten der Unterſchied der Bauzeiten, auch in der Verſchiedenheit des Materials.

Neben jenem als Reſidenz des höchſten Beamten bezeichneten Regierungsgebäude hatte man in Florenz fünfzig Jahre ſpäter noch ein eigentliches Gemeindehaus. Das iſt der Palazzo del Comune, worin, ſolange die Republik beſtand, die Prioren oder Signoren tagten und die von ihnen berufenen Ratsverſammlungen ſaßen (daher auch dei Priori oder della Signoria genannt). Er wurde 1299 (vielleicht nach den Plänen des Stadt- und Dombaumeiſters Arnolfo) begonnen und war ſchon nach wenigen Jahren zur vorläufigen Benutzung fertig. Merkwürdigerweiſe iſt für ihn eine ganz zufällige und unweſentliche Bezeichnung am gebräuchlichſten geworden, die zuerſt 1320 vorkommt, wo man ihn zur Unterſcheidung von einem kurz vorher begonnenen Neubau den „alten“ nannte.

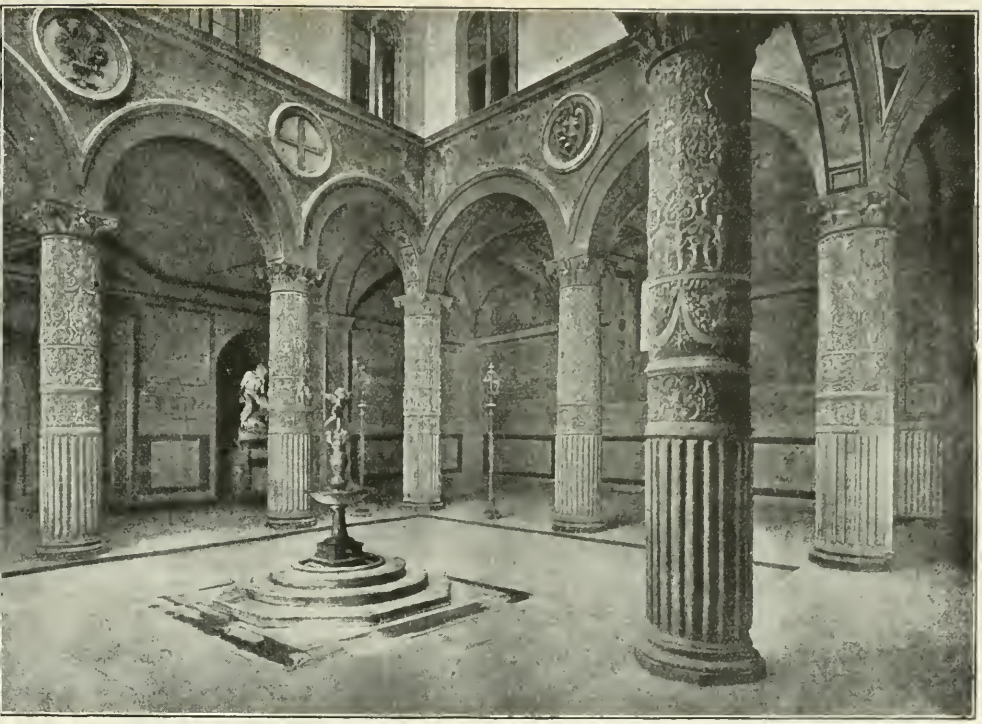

Abb. 51. Hof des Palazzo Vecchio.

Der Palazzo Vecchio ist in seiner jetzigen Gestalt ein unförmiger Koloß ohne Ordnung und Regel, mit unterbrochenen Fensterreihen und schmächtigen Türen (Abb. 52). Seine Wirkung beruht auf seiner Masse, mit der er den Platz beinahe erdrückt, auf dem aus der Flucht vortretenden mächtigen obersten Stockwerk und dem ganz nahe an dessen Zinnenkranz bedrohlich vorgeschobenen Turm, endlich auf dem Eindruck, mit dem sich ein an Erinnerungen reiches Denkmal an unsere Phantasie wendet. Die nach dem Platz gewandte Fassade zeigt uns ein kräftiges Rustikamauerwerk, naturwüchsig, ohne die künstlerischen Absichten der Renaissancebaumeister. Auch die Südseite, an der Via della Ninna, ist noch gut gearbeitet, weniger die Nordseite, und die unzusammenhängenden und geflickten Fortsetzungen hier und längs der Via dei Gondi und rückwärts bis an die Via dei Leoni sind höchstens noch in der Enge dieser Straßen erträglich. Der zweite Turmaufsatz, den wir gern entbehren würden, stammt aus dem 15. Jahrhundert. Damals wurde auch der leider ganz dunkle Hof renaissancegemäß verkleidet (von Michelozzo 1454) und nach weiteren hundert Jahren von Vasari völlig modernisiert (Abb. 51). Im ersten Stock baute Cronaca 1495 für den damals eingesetzten Rat der Fünfhundert einen großen Saal aus, die Sala dei Cinquecento (worin man zehn Jahre später Lionardos „Kampf um die Fahne" und Michelangelos Schlachtkarton bewundern konnte), und auch sonst veränderte sich während des 15. Jahrhunderts vieles in der Einrichtung der inneren Räume. Die Säle bekamen geschnitzte Holzdecken, einzelne auch Fresken, die des Ghirlandaio im zweiten Stock sind jetzt traurig

Abb. 52. Palazzo Vecchio.

zerstört; in jedem Stockwerk findet sich noch eine Tür mit zierlicher Marmoreinfassung. Dann aber kam Vasari und pinselte im Auftrag des Herzogs Cosimo überall, wo nur Platz war, seine prahlenden, nichtssagenden Historien und Porträtallegorien hin, die den unechten Glanz des herabgekommenen Hauses Medici auf die Nachwelt bringen sollten. Hätte er doch nichts weiter gemacht als die Uffizien und seine Künstlergeschichten! Der schlichte, ernste Bau mit den dunkeln, engen Treppen und den schmalen Laufgängen ließ sich doch nur oberflächlich umwandeln in den Schauplatz höfischer Repräsentation. Darum ist hier alles unharmonisch geworden, nichts wirkt monumental. Wie einheitlich nimmt sich dagegen das Innere des venezianischen Dogenpalastes aus! Dazu kommt die schlechte Erhaltung, zerrissene Tapeten in dem Quartier der Herzogin Eleonore von Toledo, abgebröckelter Stuck, Staub und Schmutz. Eine verwahrloste Sammlung unbedeutender alter Bilder. Ein anspruchsvoller Aufbau von Fahnen, keinem Feinde abgenommen,

sondern von den Festbrüdern des letzten Dantejubiläums (1865) mitgebracht und zurückgelassen. In dem Saal der Zweihundert tagt jetzt der Stadtrat von Florenz. So geht ein Stück Geschichte kümmerlich zu Ende. Wären wir doch lieber draußen geblieben und hätten uns genügen lassen an dem Eindruck der ehrwürdigen Mauern des Palazzo Vecchio.

Wollten die Signoren auf den Platz hinaus zu dem Volke sprechen, so traten sie an die Fenster oder vor die Tür ins Freie, vor die deswegen 1349 eine Plattform mit einem Geländer gelegt wurde, die bei den Chronisten oft genannte „Ringhiera". Dafür baute man 1376 bis 82 an der Südecke des Platzes die herrliche gotische Loggia dei Priori, die heute einfältigerweise nach den gleichgültigen Landsknechten des Herzogs Cosimo benannt wird (Abb. 53). Passender hieß sie eine Zeitlang Loggia dell' Orcagna, da der Bau schon zwanzig Jahre früher beschlossen war und doch vielleicht noch auf Andrea dell' Orcagna zurückgehen mag. Die Ausführung hatten die uns schon bekannten Benci di Cione und Simone di Francesco Talenti. Rückwärts und an der rechten Seite durch die Giebelwände der Nachbarhäuser abgeschlossen, öffnet sich die kreuzgewölbte Halle links mit einem, vorn mit drei von gegliederten Pfeilern getragenen Rundbogen gegen die Piazza. Ihrer Idee nach kein selbständiges Bauwerk, sondern als Anbau gedacht, als loggiamäßig geöffnete Palastecke ohne Fenster und Wand oder als umbrochene Veranda, hat sie auch auf ihrer breiten Seite keine weitere Betonung der Mitte, als daß die Freitreppe unter den mittelsten Bogen gelegt ist. Über den Bogen liegt auf einem Gesims eine hohe Attika, über dieser auf Konsolen eine gotisch gezeichnete Balustrade, die nach oben geradlinig abschließt, ohne Spitze oder Türmchen. Diese Horizontalrichtung sowie das italienische Raumgefühl und ein äußerst geringer Aufwand an Mitteln und Detailformen haben zusammen hier das geschaffen, was schön ist, weil es so einfach ist. Wir vergessen, daß es Gotik ist, denn der äußere Eindruck ist ganz anders. So frei hätte etwa ein antiker Künstler mit den gotischen Formen geschaltet, wenn er sie gekannt hätte, und wegen dieser ganz neuen Wirkung hat man immer von dem Renaissancegeist, der sich hier bemerklich macht, gesprochen. Der äußere Skulpturenschmuck ist beschränkt auf Medaillons mit Tugenden nach Zeichnungen Orcagnas, und innen an der Rückwand steigen die

Abb. 53.
Loggia de' Lanzi.

Abb. 54. Judith mit Holofernes, von Donatello. Loggia de' Lanzi.

Bogengurten von Konsolen auf, die von Genien mit Fledermausflügeln gehalten werden.

Wir tun noch einen Blick in das Innere der Loggia, die seit Jahrhunderten zu einem kleinen Museum geworden ist, mit den verschiedensten plastischen Kunstwerken. Zwischen dem, was die Republik und was die Großherzoge dort aufstellten, zeigt sich nach einer hübschen Bemerkung von Müntz ein starker Unterschied. Nach der Vertreibung der Medici holte man 1495 Donatellos Judith mit Holofernes (Abb. 54) aus dem Medizeerpalast, versah sie mit einer anzüglichen politischen Inschrift und stellte sie vor den Palazzo Vecchio. Aber 1504 mußte sie dem David Michelangelos Platz machen, weil man dort ein Weib, das einen Mann getötet habe, anstößig fand, und die Judith kam nun in die Halle der Prioren, die dann später von den Großherzogen noch mit lauter politisch indifferenten Gegenständen besetzt wurde: dem Perseus von Benvenuto Cellini, dem Raub der Sabinerinnen und „Herkules den Nessus erschlagend" von Giambologna und einer Anzahl Antiken.

Zeitlich zwischen Or San Michele und der Loggia de' Lanzi und künstlerisch in dieselbe Richtung gehört ein kleines Bruderschaftshaus am Domplatz, mit vorragendem Konsolendach und einer äußerst graziösen, nur von zwei Rundbogen gebildeten Eckhalle (Abb. 55). Die Fassade, zweistöckig mit einer Attika als Zwischengeschoß, hat eine fein abgewogene, einfache Gliederung, die Loggia, die erst viel später zur Ausstellung von Findelkindern diente, die allerreichste, plastische Verzierung in der Art des Tabernakels von Orcagna, in dessen Kreise der unbekannte Urheber zu suchen sein wird. Das Gebäude wurde 1352 von einer Compagnia di S. Maria gegründet, die von einem ihr gehörenden Spital, draußen vor der Stadt im Osten, den Beinamen del Bigallo (vielleicht nach einem Hahn als Wahrzeichen) angenommen hatte. Ein Jahrhundert später nahm das Haus auch die Campagnia della Misericordia auf, die dann schließlich die ursprüngliche Besitzerin überlebt hat. Nach dieser führt jedoch die Halle den Namen Il Bigallo weiter.

Ansehnlichere Privatbauten im gotischen Stil finden sich nur noch wenige. Palazzo Spini an Piazza S. Trinita ist durchweg restauriert, Palazzo Alessandri (Borgo degli Albizzi 15) gut erhalten, aber nicht gerade merkwürdig. Am eigentümlichsten wohl mit seinem engen, schachtartig aufsteigenden Hof Palazzo Davanzati an der Via Porta Rossa (9), die auch übrigens noch einige alte Eindrücke gewährt. Im südöstlichen Teile der Stadt haben sich hin und wieder auch Überbleibsel von noch älteren Haustürmen erhalten.

Abb. 55. Bigallo.

Abb. 56. Lorenzo de' Medici zwischen den Sassetti, aus den Fresken Ghirlandaios in S. Trinita.

9. Das fünfzehnte Jahrhundert.

Die Medici bis zum Tode Lorenzos des Prächtigen (1492).

In ihren äußeren Angelegenheiten war die Republik unter der Oligarchie der Albizzi gut gefahren. In nicht allzu ernsthaften kriegerischen Verwicklungen hatte sie sich hauptsächlich durch Geldzahlungen wichtige Städte einverleibt: 1380 Arezzo, 1406 Pisa, dann Cortona und zuletzt Livorno (1421). Offenbar war eine Art Tyrannis praktischer als eine alle zwei Monate wechselnde republikanische Magistratur, der die Übersicht über die auswärtigen Verbindungen fehlen mußte. Maso degli Albizzi war ein kluger, durchgreifender Mann, nach seinem Tode (1417) ersetzte ihn Niccolò da Uzano, und bald trat Masos Sohn Rinaldo in den Vordergrund, der mit Cosimo Medici den letzten Entscheidungskampf kämpfen sollte.

Die Linie der Medici, der Cosimo entstammte, läßt sich über Dantes Zeit hinauf verfolgen bis zu einem Ahnherrn Averardo, dessen gleichnamiger Sohn 1314 Gonfalonier war. Dieser hatte den Grund zu dem Reichtum des medizeischen Bankhauses gelegt, das seine Nachkommen weiterführten. Sein Urenkel Giovanni, der seit 1402 öfter unter den Prioren genannt wird und 1421 Gonfalonier wurde, galt jetzt — nächst Palla Strozzi — für den begütertsten Mann. Seine Verbindungen reichten weit, als Bankier Johanns XXIII. hatte er seinen jungen Sohn Cosimo im päpstlichen Gefolge mit nach Konstanz reisen lassen (1414). Seine

vorsichtig abwartende Klugheit, sein Gerechtigkeitssinn und sein schlichtes, freundliches Wesen schufen ihm bei dem Volke in der Stille große Beliebtheit und einen Einfluß auf die öffentlichen Angelegenheiten, welcher der herrschenden Partei bedrohlich schien. Vergebens suchte sie ihn auf ihre Seite zu ziehen. Ein unglücklicher Krieg mit Mailand brachte die Regierenden in Mißkredit und führte zu einer Vermögenssteuer, der sich die reichen Grandi widersetzten, die aber auf Giovannis Betreiben dennoch durchgeführt wurde (1427). Als er 1429 starb, hinterließ er seinen beiden Söhnen unermeßliche Reichtümer und das Erbe eines Namens, den kein Tadel hatte treffen können. Ohne persönlichen Ehrgeiz hatte er als guter Haushalter für die Zukunft der Seinen gesorgt, ein kluger Privatmann, der sich des Staates annahm, so oft dieser ihn brauchte. Nun konnte sein inzwischen an Jahren und Erfahrungen gereifter Sohn Cosimo (1389—1464) ein wirklicher Staatsmann werden.

Während der nächsten fünf Jahre befand er sich gleich seinem Vater in der Opposition gegen die regierende Partei; ihr derzeitiger Lenker, der alte Niccolò da Uzano, war Gewaltmaßregeln abgeneigt und suchte Cosimo und seinen Freunden gegenüber zu vermitteln, wogegen der junge Rinaldo Albizzi kurzer Hand reine Bahn zu machen entschlossen war, indem er Cosimo mit Recht für einen gefährlicheren Gegner hielt als seinen Vater Giovanni. Da sich ihm zur weiteren Befestigung seiner Partei eine, wie es schien, günstige Gelegenheit bot, das wichtige Lucca, die alte Hauptstadt Toskanas, zu unterwerfen, so rüstete er zu einem Kriege, dem Cosimo nicht gerade entgegen war, während Uzano auch hier seine Bedenken nicht zurückhielt. In der Tat erwies sich das Unternehmen schwieriger, als Rinaldo erwartet hatte, der Krieg zog sich durch Jahre hin und endete 1433 ergebnislos, mit einem Frieden. Uzano war inzwischen gestorben, und Rinaldo, nunmehr das alleinige Haupt der Partei, beschloß mit Hilfe eines ihm gefügigen neu erlosten Gonfaloniers (für September und Oktober) die Gegner zu beseitigen. Mit Cosimo hatte er es schlimmer vor, als es ihm schließlich gelang. Er hatte ihn im Priorenpalast gefangen gesetzt und hätte ihn am liebsten in der Stille durch Gift oder Strang aus dem Wege geschafft; gelang das nicht, so blieb noch ein Prozeß auf Tod und Leben wegen angeblicher Verfehlungen während des Krieges mit Lucca. In dieser kritischen Lage rettete den klug rechnenden Cosimo seine Geistesgegenwart: er ließ dem Gonfalonier tausend Dukaten einhändigen und erreichte so, daß er auf zehn Jahre nach Padua verbannt wurde. Seine Güter wollte man ihm während dieser Zeit verwalten. Nicht aus Menschenfreundlichkeit, sondern aus Klugheit, denn wenn man sie konfisziert hätte, so reichten seine Kredite doch noch weit über den Machtbereich der Republik hinaus. Gelassen und heiter vernahm er den Spruch der Signoren und stellte sich ihnen, wo es auch wäre, gehorsam zur Verfügung. Dann wurde er unter dem Schutze der Behörden in der Nacht des 3. Oktober zum Tore hinausgeleitet. Seine Anhänger, darunter viele Medici und zwei Pucci, mußten ebenfalls in die Verbannung gehen.

In Padua und zeitweilig in Venedig lebte der Verbannte in großem Ansehen, als wäre er der Machthaber eines befreundeten Staates, freigebig und gesellig, im Verkehr mit einflußreichen Männern der Regierung. Er nützte diese

Zeit für die Zukunft, denn er wußte, daß er zurückkehren würde; ein Jahr würde seine Verbannung dauern, hatten seine Freunde ihm beim Abschied vorausgesagt. Beinahe auf den Tag traf die Prophezeiung ein. Das Volk hatte ihn lange zurückgewünscht. Unter dem neuen Gonfalonier und den acht Prioren, die im September 1434 antraten und die sämtlich von Cosimos Partei waren, wurde alles vorbereitet. Rinaldo Albizzi widersetzte sich anfangs, dann, von seinen Parteifreunden Palla Strozzi und Ridolfo Peruzzi im Stiche gelassen, nahm er vorschnell die Vermittlung des Papstes Eugen IV. an, der aus Rom vertrieben damals in dem Kloster S. Maria Novella wohnte, und auf dessen Veranlassung er und die Seinen zunächst die Waffen niederlegten. Als ihnen dann allen die Verbannung angekündigt wurde, auch Palla Strozzi, einer solchen Zahl, daß man bald keine Gegend in Italien mehr betreten konnte, wo nicht ein Florentiner zu finden war, da erkannte der Albizzi zu spät, daß es töricht von ihm gewesen war zu meinen, ein von seiner Stelle Verjagter könne ihn an der seinen erhalten; er verließ sein Vaterland und ist draußen in der Fremde gestorben (1442). Cosimo aber kam am 6. Oktober 1434 zurück und wurde mit wohlvorbereiteter Feierlichkeit empfangen. Das Volk war außer sich vor Freude, und was man ihm später auf seinen Grabstein schrieb, daß er der Vater des Vaterlandes sei, das konnte man schon jetzt von manchen sagen hören.

An diesem Entscheidungspunkt darf wohl die Frage laut werden, wie es um die Zukunft von Florenz stand, wenn jetzt die Würfel anders gefallen wären. Je deutlicher sich nachmals die Medici als Unterdrücker der Bürgerfreiheit erwiesen, desto heller leuchtete in der Erinnerung der Florentiner das Zeitalter der Albizzi auf. Und in der Tat, es war eine stolze Reihe von Männern, diese Filippo, Piero, Maso, Rinaldo! Der letzte hat außerdem noch politische Memoiren hinterlassen von eindringender Klugheit und weitem Blick, die uns zeigen, daß er auch ein Geschichtschreiber hätte sein können wie Machiavelli und Guicciardini. Er, Palla Strozzi, dessen Vetter Niccolò und Filippo, Matteos Sohn, der Erbauer des berühmten Palastes, dürfen sich vereint wenigstens wohl neben Cosimo Medici stellen, und gewiß hätten sie auch eine Renaissance, die ja ohne die Medici ins Leben gerufen war, als Beschützer und Auftraggeber würdig weiter führen können. Denn so groß auch hier Cosimos und seines Enkels Lorenzo Verdienste sind, zusammen haben die übrigen Familien von Florenz und die Zünfte doch noch mehr für die Künste getan.

Von diesem Tage also zählt Cosimos dreißigjährige, durchaus auf seiner Person beruhende amt- und titellose Machtstellung. Daß er noch einmal das Gonfalonierat annahm, bedeutete nichts. Die einflußreicheren Ämter ließ er durch Männer besetzen, die ihm sicher waren. Die Namen wurden „gezogen", und es brauchten vorher nur die Wahlbeutel seitens einer eigens dafür bestehenden Behörde richtig gefüllt zu werden, so kamen die gewünschten Personen zum Vorschein. Das Verfahren war längst erprobt und versagte bei einiger Klugheit nicht leicht. Die Prioren wurden übrigens gewöhnlich durch ihre Vorgänger, also ganz nach dem Willen Cosimos bestimmt.

Die neue Signorie für November und Dezember veranlaßte weitere Verbannungen und andre Bestrafungen von Mitgliedern der unterlegenen Partei,

sogar Hinrichtungen. Cosimo war im ganzen ein gemäßigter und milder Herr; als aber jetzt die Freunde seiner Strenge Einhalt tun wollten, meinte er, mit dem Rosenkranz in der Hand könne man keinen Staat regieren, und aus ein paar Ellen Scharlachtuch ließen sich leicht wieder die schönsten Patrizier schneiden. Die Alberti und andre seiner Anhänger wurden zurückgerufen, aber auch die meisten Grandi wieder in die bürgerlichen Rechte eingesetzt; nur geschah dies mit einer „Fürsorge", die ihren Einfluß künftighin unmöglich machte und von der man bloß nicht recht wußte, ob sie Cosimo persönlich so beabsichtigt hatte. Eine besondere Gefahr drohte noch von den Verbannten, die überall in den fremden Städten saßen, zum Teil mit großen Geldmitteln wie Palla Strozzi. Cosimo begegnete dem durch Verträge auf gegenseitige Versicherung, die er mit den fremden Machthabern abschloß, indem er ihnen zeigte, daß die Interessen der Regierenden in diesem Punkte solidarisch seien. Ja noch mehr. Er wußte sich jetzt nach dem Sturze der Albizzi im Innern völlig sicher; nur durfte die äußere Politik nicht zu Verlegenheiten führen. So entstand in seinem klugen Kopfe der Gedanke eines für das italienische Staatensystem förderlichen Gleichgewichts der Mächte: im Norden der Herzog von Mailand und die Republik Venedig, im Süden der König von Neapel und der Papst; durch eine vorsichtige Politik könne Florenz als das Zünglein der Wage den Schwerpunkt regeln. Und er hatte mit seiner Theorie praktischen Erfolg und Glück.

Die Kriege wurden fast nur noch mit Soldtruppen geführt, die Beschäftigung suchten, und Florenz hatte Geld zum Bezahlen. Das Waffenhandwerk war eine Kunst geworden, und dieses Zeitalter war reich an berühmten Virtuosen: Francesco Sforza war mit Cosimo befreundet und schon 1434 Hauptmann der Venezianer und Florentiner, Niccolò Picinnino kämpfte für Mailand, andre namhafte Führer fanden da und dort nach Gelegenheit ihren Sold. Wirkliche Schlachten wurden nicht mehr geschlagen, es war ein Hin- und Hermanövriern, ein Aufschlagen und Abbrechen der Lager, ein gegenseitiges Renommieren, Drohen, Ausweichen; höchstens wurden Äcker und Baumpflanzungen verwüstet und Dörfer geplündert; geriet man an einander, so gab es eine Zuffa, in der kaum ein Mann und manchmal nur ein Pferd fiel, und höchstens jagte man sich dann noch einige Beute ab.

Cosimo hatte ein Bündnis mit den Venezianern und dem Papst (Eugen IV., der immer noch in Florenz verweilte und erst 1443 nach Rom zurückkehrte) erneut. Es war gegen Mailand gerichtet, und 1440 gelang es den Florentinern wirklich einmal, die Mailänder unter Picinnino auf der Brücke von Anghiari unweit Borgo S. Sepolcro zu schlagen, in einem Reiterkampf, der später durch den Karton des Lionardo da Vinci berühmt geworden ist. Im nächsten Jahre wurde Friede gemacht. Als dann der Sforza 1450 Herzog von Mailand geworden war, schloß sich Cosimo an ihn gegen Venedig an, und er hatte die Genugtuung, daß die Venezianer, die früher an seiner Seite Glück gehabt hatten, diesmal unglücklich kämpften. Der Krieg nahm 1452 seinen Anfang; der Sforza stand gegen Venedig, des König Alfons von Neapel Sohn Ferranta fiel in Toskana ein. Zu nennenswerten Taten kam es freilich nicht, und unter dem Eindruck einer drohenden allgemeinen Gefahr — Konstantinopel war in die Hände der Türken gefallen — vermittelte der Papst 1454 zwischen den kriegsmüden Parteien einen Frieden, den

der König und Venedig schon deswegen annahmen, weil Cosimo sie durch sein Bankhaus in Geldverlegenheiten gebracht hatte.

Die letzten zehn Jahre Cosimos verliefen friedlich. In der Führung der auswärtigen Politik war er mit Ehren bestanden, wiewohl er dem Staatsgebiet nur Borgo S. Sepolcro und einige kleine Landschaften zugebracht hatte. Es kränkte ihn, daß die Florentiner in einem zweiten Kriege Lucca nicht hatten gewinnen können, so nahe sie daran gewesen waren; damals hatte der Sforza aus Rücksicht auf seinen künftigen Schwiegervater, den Herzog von Mailand, sie im Stiche gelassen und sie gezwungen, mit Lucca Frieden zu schließen (1438). Wenn er selbst einmal Herzog von Mailand sei, wolle er es ihnen erobern. Aber dies Versprechen löste er niemals ein, und nun fühlte sich Cosimo von seinem alten Freunde bitter getäuscht. Das oft begehrte Lucca aber blieb für alle Zeit eine freie Stadt.

Cosimo war alt geworden. Die innere Regierung hatte ihm keine Schwierigkeit gemacht, immer hatte er die außerordentlichen Vollmachten erhalten, die er brauchte, bis 1455 war sechsmal eine Balia auf fünf Jahre eingesetzt, deren letzte nun zu Ende ging. Da traf er auf Widerstand bei seinen eigenen Parteigenossen, die durch die Herstellung der früheren, demokratischen Verfassung zu gewinnen dachten. Er zog sich zurück und ließ sie ihre Erfahrungen mit dem Volke machen, bis sie in ihren Hoffnungen getäuscht ihn angehen mußten, daß er ihnen zur Einsetzung einer neuen Balia hülfe. Das war nicht mehr so leicht auszuführen: ohne des Volkes Willen, erklärte Cosimo, würde er nichts tun; zum mindesten wolle er jetzt nicht die Verantwortung für eine Sache, die auch mißlingen könne, auf sich nehmen. Er überließ es also dem verwegenen Luca Pitti, als Gonfalonier im August 1458 durch Drohungen und Gewaltmaßregeln vom Volke eine Balia zu erzwingen. Der regierte nun Florenz streng und scharf wie ein Tyrann; wer etwas gelten wollte, mußte seine Gunst gewinnen und ihm zu gefallen handeln. Reiche Bürger, Korporationen und ganze Gemeinden drängten sich an ihn mit Geschenken und Beisteuern zu dem Königsschloß, das er sich nach Brunelleschis Plänen jenseits des Arno errichten ließ und das den Palast der Medici überragen sollte. Er und seine Anhänger verwendeten die Machtmittel und die Gelder des Staats zu eignem Nutzen, während Cosimo von seinem Vermögen immer noch andern gegeben und vor allem zur Verschönerung der Stadt beigetragen hatte, wie keiner vor und nach ihm. Nun seufzten seine Mitbürger unter einer Zwingherrschaft, die von Jahr zu Jahr unerträglicher wurde, und konnten zurückdenken, wie anders sie es früher gehabt hatten. Er mochte nicht mehr eingreifen, aber sein persönliches Ansehn war unvermindert, sein ganzes Leben schien eine Summe von Licht und Glück und Güte.

Zweierlei rechneten ihm die Florentiner früher und später zum höchsten Ruhme an: daß er als „Mann ohne Waffen" den Staat fest in der Hand hielt, und daß er bei fürstlicher Macht das bescheidene Leben eines Privatmanns führte. Vom Vater gegen seine Neigung zum Geschäftsmann bestimmt und erzogen, konnte er als erster Bankier seiner Zeit mit den Geldmitteln seines Hauses in die allgemeine Politik der italienischen Staaten erfolgreich eingreifen; die Aufgaben des Regenten entwickelten sich für ihn aus den Grundsätzen seines Privatgeschäfts, wie er sie aber

angriff, kühn und groß, das ist einzig und ohne Beispiel in der Geschichte der Beziehungen zwischen Privatkapital und hoher Politik.

Mehr innere Befriedigung wird es ihm gewährt haben, daß er vielen Familien, die sich an seinen glücklich geführten Unternehmungen beteiligen wollten, zur Vermehrung ihrer Güter helfen konnte, daß es mit sein Werk war, wenn in diesem Zeitraum die Stadt reicher wurde, ihr Handel sich ausdehnte, Handwerk und Kunst wuchsen und blühten. Hätte er keine öffentlichen Pflichten gehabt und bloß seinen Wünschen leben dürfen, so hätte es ihn sicher ganz hingezogen zu den Beschäftigungen, die er sich jetzt nur zur Erholung gönnen konnte. Zu einem Konzil beider Kirchen, das von Eugen IV. 1438 nach Ferrara ausgeschrieben und gleich darauf nach Florenz verlegt war, hatten sich Hunderte von Orientalen eingefunden, darunter der byzantinische Kaiser und der Patriarch mit prächtigem Gefolge. Da gab es viel zu sehen, und man hörte die Sprache der Griechen reden, erlesene Männer aber sammelten sich um einen beredten Erklärer Platos, der nun zum erstenmal dem Abendlande nahegebracht wurde. Der fünzigjährige Cosimo empfing aus diesen Anregungen, die er mit dem Eifer des Autodidakten in sich aufnahm, für sein innres Leben eine neue Richtung, philosophische Disputationen wurden nun seine liebsten Unterhaltungen, und um ihn vereinigte sich ein Kreis gleichdenkender Freunde zu einer Platonischen Akademie, aus der bald sein junger Schützling Marsilio Ficino mit ernsten wissenschaftlichen Leistungen hervorging.

So kommen wir auf Cosimos Büchersammeln, seine eine Leidenschaft; die andre war das Bauen. Jene war die edlere, eine selbstlos im Stillen schaffende Freude, ohne den Prunk, den die andre vor aller Augen stellte. Es handelte sich nicht etwa um Druckwerke, die man beliebig hätte kaufen können, sondern um Handschriften, die nur einmal da waren, literarische Individuen also, die man deswegen und um ihrer künstlerischen Ausführung willen im Zeitalter der ersten Renaissance hoch über die Erzeugnisse der Druckereien stellte. Cosimo kaufte ganze Sammlungen und einzelne Handschriften, wo sie immer seine Agenten auftreiben konnten; viele andre ließ er abschreiben unter der Leitung eines berühmten buchhändlerischen Unternehmers, des Vespasiano da Bisticci, der auch reizende Memoiren hinterlassen hat. So gründete er zwei Bibliotheken, die eine im Kloster S. Marco, die andre in der Badia bei Fiesole; beide sind heute mit der Laurenziana vereinigt, der späteren Bibliothek der Medizeer bei S. Lorenzo. Nachmals fand sein Enkel Lorenzo in den Hausbüchern, daß seit 1434 bis 1471 von seiner Familie für Bauten, gute Werke und Steuern eine Summe verausgabt worden war, die nach heutigem Geldeswert etwa 32 Millionen Lire entsprechen würde; darin sind sechs Jahre Pieros und Lorenzos enthalten, alles andre kommt auf Cosimo.

Die Kunstpflege Cosimos unterscheidet sich von der seines vielseitigeren und künstlerisch gebildeten Enkels einmal quantitativ, durch den größeren Aufwand, sodann in ihrer Art durch ihre Hauptrichtung auf das Kirchliche. Auf Anraten Eugens IV. begann er beizeiten in solcher Weise sein Gewissen zu erleichtern, das er durch mancherlei auf nicht ganz rechtlichem Wege zusammengebrachten Besitz beschwert fühlte. So reichte seine milde Hand und seine Beihilfe zu sichtbaren Werken der Frömmigkeit über Florenz hinaus und außerhalb Italiens in manche

Abb. 57. Cosimo de' Medici, aus den Fresken des Benozzo Gozzoli im Palazzo Medici.

Stadt, die er selten oder niemals betreten hatte. Sein Vater Giovanni hatte bei der Neuerrichtung von S. Lorenzo zwei ihm persönlich nahe stehende Künstler zugezogen, den älteren Brunelleschi und den jüngeren Donatello; dies Verhältnis setzte er fort, die Pfarrkirche der Medici war ja noch lange nicht vollendet. Dem Donatello gab er noch andre Aufträge, als Architekten verwendete er hauptsächlich Brunelleschis Nachfolger Michelozzo, der ursprünglich Goldschmiedbildhauer war. Dieser baute für ihn (seit der Rückkehr 1434) die Medizeerkapelle in S. Croce und das Kloster S. Marco, das er den Dominikanern anwies und in dessen von Fra Angelico mit frommem Freskenschmuck bedeckten Mauern er manche Stunde stiller Meditation verbrachte. Von Michelozzo stammt auch der Familienpalast in der Stadt, Brunelleschis Pläne waren dem bescheidenen Bauherrn zu großartig gewesen, und nach Michelozzos Entwürfen wurde die Kapelle der Annunziata in der gleichnamigen Kirche seit 1448 aufgeführt. Wer ihm die Villa Careggi, seinen Lieblingssitz in den Bergen, wo er seine Tage beschloß, und die stattliche Badia unterhalb Fiesoles erbaute, wissen wir nicht. Von den bedeutenderen Malern dieser Zeit zogen ihn Filippo Lippi und der liebliche Benozzo Gozzoli an, der ihm noch ganz zuletzt seine Hauskapelle im Palazzo Medici mit dem Zug der drei Könige nach Bethlehem in Fresko ausmalen mußte (Abb. 57). Die Kunst, die Cosimo ins Leben rief, hat den großen, ernsten Zug der Zeit, den seine Künstler hatten, wogegen sein weltlich gestimmter Enkel mit dem ganz persönlichen Geschmack des Liebhabers einzugreifen verstand und eigene Aufgaben stellte, die dann wieder der Ausdruck einer völlig veränderten Zeit geworden sind.

Von Cosimos zwei Söhnen war der jüngere, Giovanni, auf den der Vater größere Hoffnungen setzte, diesem in den Tod vorangegangen; Piero, der ältere, war brav und gut, aber wenig begabt und ein Schwächling von Körper (Abb. 58). Er war nun schon 48 Jahre alt geworden und hatte immer unter seines Vaters Leitung gestanden. Als Erbe eines unübersehbaren, größtenteils in unsicheren Krediten angelegten Vermögens war er auf die Hilfe eines ungetreuen Ratgebers angewiesen, des Diotisalvi Neroni, der die Verlegenheiten des Unselbständigen vielleicht für sich selbst, sicher aber im Interesse der noch immer vorhandenen Opposition auszunützen suchte. Cosimo hatte nie gefragt, wer seine Schuldner wären. Nun ließ Piero seine Guthaben eintreiben, brachte mehrere Familien zum Bankrott und machte sich unbeliebt und bei vielen verhaßt. Man rief nach Freiheit, nach Regierung durch ordentliche Magistrate, nach erlosten, nicht erwählten Prioren, und da die bestehende Balía zu Ende ging, so wollte man die Einsetzung einer neuen hindern. Piero gab nach. Zwei Brüder Soderini, Niccolò und Tommaso, hatten bisher

Abb. 58. Piero de' Medici, von Mino da Fiesole. Bargello.

zu den Medici gehalten, jetzt ließ sich Niccolò, als Gonfalonier für November und Dezember 1465, gegen Piero ausspielen; die Menge zeigte in demonstrativen Huldigungen, daß er und nicht Piero Herr der Stadt sei. Er, der Neroni, Agnolo Acciaiuoli und Luca Pitti bildeten eine Verschwörung gegen den Machthaber. Sie bereiteten ihm in seiner auswärtigen Politik durch ihre Opposition Verlegenheit, als der Herzog Francesco Sforza von Mailand, Cosimos unzuverlässiger Freund, im März 1466 gestorben war, und sein Sohn Galeazzo in Florenz um eine Anleihe nachsuchte, sofern das bisherige Bündnis Bestand haben sollte. Endlich beschlossen sie ihn, der krank auf seinem Landsitz in Careggi darniederlag, aus dem Wege zu räumen und sich mit Waffengewalt zu Herren der Stadt zu machen. Er war aber durch Verrat von ihrem Anschlag unterrichtet worden und kam ihnen zuvor. Im September 1466 trat ein Gonfalonier von seiner Partei ins Amt, der berief sofort das Volk und brachte eine neue Balia zustande, die alles nach den Wünschen der Medici regelte. Da die Verschworenen freiwillig in die Verbannung gingen, blieben Pieros mildem Sinne weitere Maßregeln erspart. Luca Pitti hatte sich beizeiten in Sicherheit gebracht. Er war von Piero durch Versprechungen gewonnen und ließ seine Genossen und die Freiheit, die er im Munde geführt hatte, im Stich. Dafür durfte er bleiben. Aber keiner grüßte ihn mehr, seine Freunde sagten sich von ihm los und forderten sogar gegebene Geschenke zurück. Sein Haus war verödet, und nicht einmal die Arbeiter wollten weiter bauen an dem stolzen Palaste, der nun unvollendet blieb. Er war ein Mann ohne Ehre.

Piero sollte seines Sieges nicht froh werden, da die Verbannten teils in Rom an der Erschütterung seines Kredits arbeiteten, teils in Venedig zu einem Kriegszug gegen Florenz schürten, der den Sturz der Medici herbeiführen müsse; alsdann werde Venedig gegen den also geschwächten Herzog von Mailand freie Hand haben. In Venedig fanden die neuen Emigranten Rückhalt an einem einflußreichen Landsmann, dem Sohne des einst vor mehr als dreißig Jahren verbannten Palla Strozzi, Giovanni Francesco. Der hochgesinnte Palla, ein vielseitiger Geist von selbständigen und fruchtbringenden Interessen, dessen Entfernung für Florenz ein Verlust war (er war es, der z. B. Donatello 1443 in Padua für den Ausbau und die Ausstattung der Tribuna des Santo gewann!), hatte vergebens die Hoffnung auf Rückkehr genährt; seine Verbannung wurde ihm nach Ablauf ihres Termins auf Cosimos Anlaß immer wieder verlängert, er war als Neunzigjähriger 1462 in Padua gestorben. Sein Sohn, der in Ferrara lebte, verfügte über ein großes Vermögen und, da er in Venedig eine Bank errichtet hatte, über einen noch weiter

reichenden Kredit. Dem Dogen schien das Unternehmen aussichtsreich, und der alte Haudegen Colleoni (dessen Reiterdenkmal von Verrocchio vor der Kirche SS. Giovanni e Paolo steht) sollte in das florentinische Gebiet einfallen. Piero hatte das Bündnis mit dem Herzog von Mailand und dem König von Neapel erneut. Die Heerhaufen standen einander gegenüber, es kam zu etlichen Scharmützeln und auch zu einem halbtägigen Treffen in der Nähe von Bologna (1467), aber die Hoffnungen der Verbannten auf eine allgemeine Erhebung gegen die Medici erwiesen sich als trügerisch, und so war einem ernsthaften Kriege der Nerv entzogen. Alle Parteien waren zufrieden, als der Papst Paul II. nach kurzen Verhandlungen im nächsten Frühjahr einen Friedensschluß zustande brachte (1468).

Piero lebte nur noch ein Jahr, er lag meistens krank in seiner Villa Careggi. Er hatte noch ganz zuletzt die Freude, daß er den Florentinern zur Feier der Hochzeit seines Erstgeborenen Lorenzo Feste geben konnte, wie sie ihnen bis dahin nicht geboten worden waren. Der alte Cosimo hatte seine zwei Söhne und zwei seiner Enkelinnen in florentinische Familien heiraten lassen; Piero gab seinem Nachfolger eine römische Prinzessin aus dem Hause der Orsini zur Gemahlin. Schon als die Verlobung im Werke war, hatte man ihm die hochfahrenden Aspirationen seines Hauses verdacht: das bürgerliche Florenz sei ihm zu gering, er bereite seiner Familie ein Fürstentum vor. Nun da die Prinzessin im Juni 1469 in Florenz eingezogen war, dauerten die Festlichkeiten tagelang: Gastmähler, Bälle und Schauspiele mit antiken Kostümen folgten aufeinander, sogar eine wirkliche Reiterschlacht gab es, kein bloßes Turnier, und die regelrechte Eroberung einer Festung. So etwas konnte nur ein mächtiges Haus, dessen nunmehr vermählter Stammhalter zu großen Dingen bestimmt schien. Aber er war noch ein junges Blut, der spätere Magnifico*), gut zwanzig Jahre alt, und er sollte vorerst noch durch schwere Prüfungen hindurchgehen (Abb. 56).

Es war keineswegs ausgemacht, daß ihm die Stellung des Vaters ohne weiteres zufiel, aber es lag im Interesse eines Kreises tonangebender Männer, der sogenannten ersten Bürger von Florenz, deren geistiges Haupt Tommaso Soderini war, die bestehende Oligarchie nicht ungewissen Veränderungen auszusetzen. Sie erklärten jedoch bezeichnenderweise ihn und zugleich seinen jüngeren Bruder Giuliano zu „Ersten im Staate". Lorenzo war trotz seiner Jugend durch Gesandtschaften und Aufenthalte an den Höfen zu Staatsgeschäften geschickt gemacht, als Politiker und Diplomat seinem Großvater Cosimo nicht gleich, aber an allgemeiner Bildung und glänzenden persönlichen Eigenschaften ihm weit überlegen. Cosimo war ernst, mehr schweigsam als gesprächig, allerdings Herr des Worts, wo es sein mußte, und bei Gelegenheit sogar scharf und witzig. Aber Lorenzo war ein vollendeter

*) Diese Titulatur, aus der erst eine viel spätere Zeit einen Beinamen für ihn gemacht hat, erhielt er bei Lebzeiten nur als Höflichkeitsanrede, wie sein Vater und sein Großvater, wie die nicht fürstlichen Beherrscher der italienischen Städte, die Kondottieren und Gesandten, und alle, die nichts Höheres waren. Nach ihm führte den Titel der jedesmalige Senior des Hauses, auch während die Mediceer verbannt waren, z. B. sein Sohn Giuliano am Hofe zu Urbino in Castigliones Cortigiano. Verliehen also ist Lorenzo der Beiname niemals, er hat ihn sich durch seine Prachtliebe und Verschwendung erst bei der Nachwelt gleichsam verdient.

Redner und hinreißend in der Unterhaltung, denn er beherrschte alle Gegenstände der Politik, Literatur und Kunst. Seine Stimme war rauh und stockschnupfig, und er hatte eine unansehnliche Gestalt; die Medici waren alle nicht schön, und das olivenfarbene Gesicht Cosimos fiel sogar den Italienern auf, aber Lorenzo war geradezu häßlich. Das vergaß man, wenn er angefangen hatte zu sprechen; dann fesselte alle die bezaubernde Macht seines lebendigen Wesens, eine Gabe der Überredung, der sich keiner entziehen konnte. Was Cosimo nur nebenher hatte treiben können, das pflegte und förderte Lorenzo als sorgsam erzogener Kenner: den lateinischen Unterricht an seiner 1473 gestifteten Universität Pisa, den griechischen an einer in Florenz eingerichteten Schule, die Erweiterung der Laurenziana durch Handschriften, die Poliziano und der Grieche Laskaris im Ausland aufkauften, und durch Druckwerke, die nun in Florenz hergestellt werden mußten. Er war auch Dichter in allen Gattungen und Tonarten, die die italienische Poesie umfaßt, in dem höheren Stil Petrarcas ein geschickter und feiner Nachahmer, in der Behandlung volkstümlicher Stoffe ein glücklicher Erwecker längst verschollener Weisen, die er im Freundeskreise und bei Volksfesten auf offener Straße selbst vorzutragen liebte. Seine Karnevalsgänge und geistlichen Volkslieder haben ihn noch lange überlebt. Aber dem Manne, der mit dem Reichtum seines Geistes sich und seine Florentiner so köstlich zu unterhalten verstand, gebrach es an einer für den Herrscher wichtigen Gabe, ihm fehlte die Lust zu dem Geschäftsmäßigen, und alles Rechnen und Verwalten, worin Cosimos Stärke lag, war ihm widerwärtig. Das kostete ihn selbst zunächst einen großen Teil seines Vermögens, schon 1478 mußte er von seinen Vettern 60000 Dukaten leihen; seine Bankfilialen in Mailand, Lyon und Brügge hatten nicht die richtigen Leiter und mußten teilweise liquidieren, die Verlegenheit wuchs, und der Staatshaushalt geriet in Mitleidenschaft. Die Heiratsguthinterlegungen (monte delle doti) wurden 1485 angegriffen, nur ein Fünftel ward ausgezahlt, der Rest mit sieben, später nur noch mit drei Prozent verzinst, und als 1490 eine Bankrotterklärung entweder Lorenzos oder des Fiskus nicht mehr zu umgehen war, entschied sich der Rat der Siebzig für den zweiten Weg. Die Zinsen der Staatsschuld (luoghi di monte) wurden von drei auf anderthalb Prozent herabgesetzt, die Kurse fielen um mehr als die Hälfte. Nun durfte man sagen, daß der Enkel Staatsgelder zu eignem Nutzen verwendet habe, während der Großvater immer nur von dem Seinen gegeben hätte. Auch wenn man die gesamte Staatsleitung der beiden Männer, nicht bloß ihre Finanzverwaltung, um diese Zeit, wo Lorenzos Tage zu Ende gingen, einander gegenüberstellte, mußte der Vergleich zu seinen Ungunsten ausfallen. Sehen wir aber zunächst, wie er seine Herrschaft begründete.

Noch im Sommer 1470 hatte die Signorie die üblichen Vollmachten auf fünf Jahre erhalten. Bald darnach zeigte der neue Herr eine Energie, die man von seiner Jugend nicht erwartet hatte. In Volterra war es wegen der Ausbeutung kürzlich entdeckter Alaunlager zu Streitigkeiten zwischen der Stadtverwaltung und florentinischen Unternehmern gekommen. Die Stadt beschwerte sich bei der Signorie von Florenz in einer Weise, die hier als Auflehnung gegen die Oberherrschaft empfunden wurde, und während die älteren Männer wie Tommaso Soderini zu

einem Vergleich rieten, war Lorenzo für die äußerste Strenge, Niederwerfung des Aufstandes durch Waffengewalt. Ein beträchtliches Heer unter dem Markgrafen von Urbino mußte die schlecht verteidigte kleine Stadt erobern und verwüsten (1472). Strahlend nahm Lorenzo die Glückwünsche seiner Florentiner zu diesem ersten Erfolge entgegen. Manche meinten indessen, und bald fand man es noch mehr, daß doch etwas grausam Hartes in dem Manne sei, und Soderini schüttelte zu dem leichten Siege traurig den Kopf: auf solche Weise entfremde man sich die Untertanenstädte für die Stunde der Gefahr. Langsam bereiteten sich in der auswärtigen Politik ernste Verwicklungen vor.

Seit 1471 regierte ein neuer, willensstarker Papst, kriegerisch gesinnt und unbedenklich in seiner Politik, Sixtus IV., der sich della Rovere nannte. Seinen Absichten, für einen seiner Neffen, Girolamo Riario, Herrn von Forlì, durch weitere Eroberungen ein mittelitalienisches Fürstentum zu gründen, war die starke Republik als natürliche Beschützerin der bedrohten Städte der Romagna im Wege, und ihr kräftiger junger Lenker mußte das nächste Ziel seines Angriffs sein. Die Republik hatte 1474 ihr Bündnis mit Mailand und Venedig erneut. Der Papst schloß einen Gegenbund mit dem Heimtücker Ferrante von Neapel, und beide machten sogleich den Florentinern ihren bisherigen Feldhauptmann abwendig, den besten Soldaten in Italien, wie man damals urteilte, Friedrich von Urbino, den Sixtus nunmehr zum Herzog erhob. Dann warteten sie, ob nicht Florenz zu isolieren oder wenigstens von Venedig zu trennen wäre, es gärte auch in einigen Städten Toskanas, aber zu einem Kriege, der doch täglich ausbrechen zu können schien, kam es nicht, und nach vier Jahren war die Konstellation der fünf Hauptmächte noch genau dieselbe. Sixtus mußte seine Sache anders anfangen. Er hatte kürzlich einen neuen Erzbischof für Pisa ernannt, der der Signorie nicht genehm war. Sodann war das hochangesehene Geschlecht der Pazzi schon lange den sich vordrängenden Medici gram: der reiche alte Jacopo lebte zurückgezogen von Ämtern und Einfluß, sein Neffe Carlo war durch eine von Lorenzo bewirkte Rechtsentscheidung um eine Erbschaft gebracht worden, und ein andrer Neffe, Francesco, der sich fast nur in Rom aufhielt, war nun des Papstes Bankier und dazu mit dessen Neffen Girolamo eng befreundet. Wie, wenn plötzlich einmal die beiden jungen Medici nicht mehr am Leben wären?

So kam es unter dem Patronat des Heiligen Vaters zu der Verschwörung der Pazzi und im April 1478 während des Meßopfers im Dom zu dem Attentat, dessen oft geschilderter Verlauf nicht noch einmal erzählt werden soll. Lorenzo wurde nur leicht verwundet, und der harmlose, weichmütige Giuliano, der hauptsächlich durch seine kostspieligen Vergnügungen bekannt und im ganzen beliebt war, ließ unter den Dolchstichen der Mörder sein Leben. Vor einigen Jahren hatte er ein großartiges Turnier zu Ehren einer angebeteten Dame veranstaltet, von dessen Pracht ganz Florenz noch lange redete. Es veranlaßte Poliziano zu einem mythologisch eingekleideten Liebesepos, das nun nach dem Tode des Jünglings unvollendet liegen blieb*). Ein von den Verschworenen vorbereiteter

*) Das Turnier fand im Januar 1475 statt, nicht 1468 oder 69 (Machiavelli), wo Giuliano 16 Jahre alt war. Im April 1476 starb Simonetta Cattaneo, da fing Poliziano seine stanze per la giostra an, und über 1478 hinaus setzte er sie nicht fort. Von Giuliano gibt es authentische Bildnisse, von Simonetta nicht!

Aufstand wurde schnell niedergeschlagen und kostete vielen das Leben, so Jacopo und Francesco Pazzi und dem Erzbischof von Pisa. Die letzten zwei und einige andre knüpfte das erregte Volk an den Fensterkreuzen des Signorenpalastes (nach Guicciardini des Bargello) auf, und demnächst mußte Sandro Botticelli noch ein Schmachfresko an die Außenmauern malen, wie das früher und später in solchen Fällen und nicht bloß in Florenz üblich war.

Lorenzo ging mit Ehren aus der Katastrophe hervor; man bewilligte ihm eine Leibwache zum Schutze seiner Person, wie einst dem Pisistratus in Athen: die Tyrannis kündigte sich an. Man hätte nun dem über seinen gehenkten Erzbischof erzürnten Papst, der den Bannstrahl bereit hielt, Lorenzo ausliefern können, so nur ließ sich der Krieg abwenden, und Lorenzo war zu diesem Opfer auch bereit, aber die Republik machte seine Schuld zu der ihrigen, und noch im Sommer 1478 rückten die Heere des Papstes und des Königs von Neapel in Toskana ein. Es stellte sich bald heraus, daß sie den Florentinern, die von Venedig im Stiche gelassen wurden, überlegen waren. Deren Kriegführung war jammervoll; ihre beiden Oberfeldherren, die Markgrafen von Ferrara und Mantua, gerieten einander in die Haare. Nach einer schimpflichen Niederlage durch die Neapolitaner im zweiten Jahre schien alles für Florenz verloren, und Lorenzo, dessen Politik die verzweifelte Lage geschaffen hatte und dessen Stellung gefährdet war, nahm seine Zuflucht zur Diplomatie, um seine Gegner zu trennen. Er schiffte sich im Dezember 1479 in der Stille nach Neapel ein, da es ihm aussichtsreicher erschien, mit dem Könige zu verhandeln als mit dem Papst; in Pisa erreichte ihn eine Gesandtschaftsvollmacht, die seine Freunde bei der Signorie ausgewirkt hatten. Es war ein kühner Schritt, denn der übel beleumundete Ferrante konnte ihn in seinem Machtbereich spurlos verschwinden lassen — far morire — so wenigstens faßte es Lorenzos Partei zu seinem Ruhme auf, während andre nachmals das Wagnis für nicht so gefährlich erklärt haben. In Neapel trat er auf wie der reichste Fürst, mit einer Prachtentfaltung, die aufregte, mit offener Hand für jedes Begehren. Er war eitel und liebte den Luxus, aber die kostbare Dekoration hatte auch ihre Bedeutung für das Theater, auf dem er nun sein Spiel begann: er entwickelte die Theorie Cosimos vom italienischen Gleichgewicht mit Florenz als Zünglein der Wage, und wie doch ein starkes Florenz als Keil zwischen Venedig und dem Kirchenstaat dem Könige wichtiger sein müsse als ein Papst ohne Deszendenz und Hausmacht und ohne eine für den Nachfolger verbindliche Politik. Hatte denn aber dieser klug redende Florentiner auch wirklich die Autorität seines Staates hinter sich, und konnte nicht jetzt eine Parteiverschiebung in seinem Rücken ihn jeden Tag aus seiner Stellung bringen? Das mußte der vorsichtige Ferrante erst wissen. Als aber zwei Monate vergangen waren, ohne daß sich in Florenz etwas geändert hatte, entließ er seinen Gast auf das gütigste, und dieser kehrte im März 1480 mit dem ersehnten Frieden und einem nicht zu ungünstigen Bündnisvertrag nach Florenz zurück, wo die Freude groß war. Weil aber die äußere Lage bei dem Zorne des Papstes und der Venezianer immer noch nicht geklärt war, und das Volk die Gewohnheit hatte, bei solchen Gelegenheiten seiner Regierung durch Räsonnieren lästig zu fallen, so setzten Lorenzo und seine Freunde im April mit Hilfe der ihnen ergebenen Signorie die

wichtige Verfassungsänderung durch, daß anstatt der vielen consigli ein Rat von siebzig Männern, die sich selbst ergänzten, zunächst auf fünf Jahre, in der Tat aber auf die Dauer bestellt wurde, aus dem dann auch die Otto di pratica und die Dieci della guerra genommen wurden. So war alles Wichtige hübsch übersichtlich auf einen kleinen Kreis zusammengelegt. Und als nun noch die Sarazenen in Unteritalien landeten und Otranto greulich zerstörten, da empfanden alle anderen die Türkengefahr, der Papst, der König und Venedig, nur Florenz war sicher und hatte den Vorteil, daß sich keiner von den anderen mehr um Toskana kümmern konnte, und Sixtus gewährte gnädig den Florentinern seine Verzeihung und Frieden, nachdem er ihre Gesandten noch einmal tüchtig ausgezankt hatte. Der Jubel in Florenz war groß, und Lorenzo, dem man all das Glück zum Verdienst anrechnete, hoch gefeiert.

Er hatte noch an einem längeren Kriege teilzunehmen, dem ferraresischen, aus dem die Republik ohne Verlust, aber auch ohne Ehre hervorging. Ganz unerwartet war Sultan Mahomed II. gestorben, und sobald die Türkengefahr sich verzogen hatte, bekam die italienische Politik wieder ein anderes Gesicht. Das ländergierige Venedig beanspruchte auf Grund eines Hoheitsstreites Gebietsteile des benachbarten Ferrara — das Land nördlich vom Po mit Rovigo und Polesine — das von Mailand, Florenz und Neapel geschützt wurde, während der Papst zu Venedig hielt. Ein neapolitanisches Heer, das nach dem Norden durchbrechen wollte, wurde von päpstlichen Söldnern in den Sümpfen des Campo Morto unweit Roms in einer blutigen Schlacht, der ersten seit fünfzig Jahren (1482), geschlagen. Dann trat Sixtus aus Politik, weil man ihm mit einem Konzil drohte, der Liga gegen Venedig bei, das nun von überlegenen Streitkräften mit Erfolg bekämpft wurde. Aber die Verbündeten waren nicht einig, und das Zünglein der Wage, die Lorenzo in der Hand zu halten meinte, versagte diesmal. Venedig paktierte insgeheim mit Ludovico il Moro, der in Mailand für seinen Neffen Giangaleazzo regierte, und es behielt das Ferrara abgenommene Gebiet. Florenz und der Papst ließen sich wohl oder übel den Friedensschluß gefallen, nach dessen Proklamierung Sixtus, wie man sagte aus Ärger, eines plötzlichen Todes starb (August 1484).

Auf den kriegerischen Sixtus folgte ein friedfertiger Papst, der unbedeutende Innocenz VIII. aus Genua, der erst im Todesjahre Lorenzos starb. Mit ihm stand Lorenzo immer gut, ein Sohn des Papstes wurde sein Schwiegersohn. Er selbst vermittelte vielfach in Streitigkeiten zwischen dem Papste und dem König von Neapel, und dem falschen hielt er die Treue. Der Moro blieb unzuverlässig, wie es einst sein Vater gegenüber Cosimo gewesen war; das Ziel seines Verlangens war der Herzogshut von Mailand, der ihm endlich 1494 zuteil wurde. Auf Venedigs eigenwillige Politik war nicht zu rechnen. Alle Kräfte waren in Spannung, aber von großen Kriegen blieb Italien verschont, solange Lorenzo lebte, und die kleinen, die er noch zu führen hatte, verliefen im ganzen glücklich. Dem Gebiete der Republik fügte er wenigstens Pietrasanta und Sarzana — im Nordwesten gegen Genua — hinzu. Das geschwächte Siena war nicht mehr zu fürchten, und der unbequeme Girolamo Riario wurde 1488 in Forli ermordet.

Lorenzo hatte keinen Waffenruhm, noch war er ein großer Staatsmann. Er übernahm die von Cosimo begründete Politik, aber er handhabte sie nicht so sicher,

seine Kombinationen waren gewagt und gingen manchmal fehl, und nur mit Not brachte er schließlich den Staat zwar ohne sichtbare Verluste durch die Gefahren der Zeit, aber nicht in der Geltung und dem Ansehen nach außen, das Florenz unter Cosimo gehabt hatte. Alles in allem, sagt Guicciardini, Cosimo war più valente uomo. Lorenzo hatte weniger für Florenz und Italien gesorgt als für sich und sein Haus.

Er nahm der Republik den letzten Rest von Freiheit, sagten die Florentiner; die Stadt hatte nun einen Tyrannen, aber einen besseren konnte sie nicht haben, und das Volk hatte dabei sein Vergnügen. Die Staatsleitung hielt er seit der Einsetzung des Rats der Siebzig, dem später noch kleinere Körperschaften für Signorenwahl und Steuerwesen hinzugefügt wurden, fest in seiner Hand, und er brauchte nicht einmal mehr mit seiner Person hervorzutreten; er konnte sich gelegentlich nach Pisa zurückziehen und sich seiner Lieblingsschöpfung, der Universität, widmen oder still daheim sitzen in seinem Palast oder in einer Villa, als hätte er nur Gedanken für Kunst und Literatur. Es geschah dennoch nichts ohne seinen Willen. Er ließ sich über alles berichten und beobachtete das Kleinste: wie seine Mitbürger lebten, wie sie bauten und heirateten; zur Versüßung bezeichnete er sich als ihresgleichen, als „Bürger von Florenz", auch in seinen Unterschriften. Ganz zuletzt, 1491, ging das Gerücht, er wolle sich zum Gonfalonier auf Lebenszeit machen, aber es hätte doch keines besonderen Titels mehr bedurft für seine ohnehin feste Stellung. Mit kluger Rücksicht auf die Zukunft seines Hauses ordnete er die Heiraten seines ältesten Sohnes Piero und seiner Töchter; Giuliano war noch zu jung. Giovanni, der zweite, wurde mit dreizehn Jahren von dem freundlichen Innocenz VIII. zum Kardinal gemacht (1489), und mit kindlicher Ungeduld erwartete und betrieb der hochbeglückte Vater die Proklamierung des Knaben. In der äußeren Repräsentation des beinahe fürstlichen Hauses, die Lorenzo auch seinen Kindern als Pflicht ihrer Geburt ans Herz legte, herrschte ein mehr als fürstlicher Aufwand, mit Opfern, die die wirklichen Fürsten annahmen, aber nicht heimzahlten. Ein Reitpferd aus Neapel oder ein Spiel Jagdfalken aus Mailand wurde in Florenz als eine Ehre gerechnet, und wenn Lorenzo Gold und Juwelen von vielfachem Werte schickte, so hatte er wieder die Ehre, daß seine bei diesem Anlaß dargebrachten Geschenke für die kostbarsten erklärt wurden. Was für Summen mag seine Haushaltung verschlungen haben für die Bewirtung und Beschenkung dieser anspruchsvollen Gäste, für Bälle, Theateraufführungen und Turniere und eigens dazu hergestellte silberne und goldene Waffen und mit Edelsteinen übersäte Kostüme! Die uns davon berichten, geben nicht willkürliche Hyperbeln, sondern ganz substanzielle Beschreibungen der einzelnen Stücke, mit Wertangaben bis auf einzelne Perlen und Diamanten. Die meisten strahlen vor Freude über die glücklichen Tage, wo sich alle, die es hatten, so köstlich amüsierten. Andere aber haben das deutliche Gefühl für das Dekadente eines solchen Luxus, und dann vernimmt man auch wohl die Bemerkung, daß so etwas zu Cosimos Zeit unerhört gewesen wäre. Man hatte noch die Erinnerung an einen Besuch des Herzogs von Mailand Galeazzo Maria und seiner herausfordernd üppigen Gemahlin Bona von Savoyen aus der allerersten Zeit Lorenzos, die mit einem bis dahin in Florenz nicht erlebten Ge-

pränge auftraten: sie waren mit großem Gefolge und einem unsinnigen Troß gekommen, mit 2000 Pferden, 200 Maultieren und 500 Koppeln Hunde. Der mailändische Hof war durch seine ausgesuchte Vergnügungskunst und Prunksucht allen voran. Er mußte entsprechend gefeiert werden, und er hatte damals, so meinte man wenigstens, bedenklich auf die guten alten Sitten der Bürger von Florenz abgefärbt. Jetzt, keine zwanzig Jahre später, ging Piero Medici als Vertreter seines Vaters nach Mailand, zur Hochzeit des stumpfsinnigen Giangaleazzo mit Isabella von Neapel (1489), er trieb dort unter allen Gästen den höchsten Aufwand, und das stupende Kostüm, das er in der Kirche angehabt hatte, ließ sich das junge Paar vor dem Mittagsmahl, zu dem man ja in anderer Kleidung erschien, noch einmal zu ungestörter Bewunderung in das Schloß holen. Als sich Lorenzos Vermögen verringerte, und der Mann, dem alles geglückt war, in Handelsgeschäften nur noch Unglück hatte, legte er sein Geld um der Sicherheit willen in Grundstücken an, wobei indessen die Art, wie er sie bestellte und bebaute, wieder mehr den hohen Herrn als den guten Wirtschafter erkennen ließ. Ein eigenes, schlimmes Kapitel bilden noch seine Liebschaften, die er bis zuletzt als etwas Selbstverständliches mit einem Freimut betrieb, der auch seinen unbedenklichsten Freunden zu weit ging.

In der Kunstpflege wurde Lorenzos Ruhm auf den ersten Blick nicht in solcher Weise wie in der Politik durch Cosimos Vorgang verdunkelt, weil alles von diesem Geschaffene noch lebendig in seine Zeit hineinwirkte, die auch ihrerseits in der Kunst keine Periode des Abblühens war. Verrocchio, Sandro, Ghirlandaio und Filippino, mit denen er in Verbindung stand, sind wahrscheinlich keine Epigonen, auch der große Neuerer Lionardo war nur drei Jahre jünger als er, dazu kommen Andrea della Robbia und die Marmorbildhauer und viele andere, denen er Aufträge gab. Aber bei näherem Zusehen kam doch gegen die Menge stattlicher Bauwerke, mit denen Cosimos Name verbunden war, auf Lorenzo nur die eine Villa Pozzo a Caiano, ein edler und feiner Bau, von Giuliano da Sangallo auf dem Grundstücke, das einst dem verbannten Palla Strozzi gehört hatte, seit 1480 errichtet, und im übrigen teilte er die Ehren des Kunstpatronats mit den Pazzi, Rucellai, Strozzi, Sassetti, Tornabuoni, Martelli, die zum Teil allerdings seinem Hause verwandt oder zugetan waren. Als Sammler freilich und Eigentümer kostbaren Besitzes übertraf er sie alle, und als Kenner von selbständigem Geschmacke steht er außer allem Vergleich mit einer praktischen Schöpfung, die ganz sein eigenes Werk war, der Kunstschule in den Medizeischen Gärten bei S. Marco. Hier sollte unter dem Eindruck einer wohlgeordneten Fülle antiker Statuen und Reliefs die Skulptur, die ja auch unter Cosimo die vornehmste der Künste gewesen war, neu erstehen, den Unterricht erteilte ein alter Schüler Donatellos, Bertoldo, und der berühmteste Freskomaler von Florenz, Ghirlandaio, wurde von Lorenzo aufgefordert, Schüler zu schicken, die Lust hätten Bildhauer zu werden. Aus dieser Schule gingen an namhaften Bildhauern Rustici, Torrigiano, Montelupo und Andrea Sansovino hervor. Aber unter den von Ghirlandaio Empfohlenen war auch noch ein vierzehnjähriger Knabe, der nun Lorenzos Pflegling und Tischgenosse wurde. Er hieß Michel Angelo und sollte dermaleinst das Andenken der Medici in seinem herrlichsten Marmorwerk auf die Nachwelt bringen.

Es war doch eine recht weltliche und heidnische Kunst, mit der sich diese jüngeren Medici umgaben, während draußen an der Tür ihres freudenreichen Lebens schon lange ein strenger Mahner stand. Bei den Dominikanern von S. Marco war 1482 Savonarola aus Ferrara eingetreten, der sich bald nicht sehr rücksichtsvoll gegen die hohen Beschützer des Klosters aufführte und dem Volke von Florenz um des Himmelreichs willen eine Revolution auf Erden nahe legte, so daß Lorenzo verstimmt seine Gunst dem Prior der Augustiner-Eremitaner zuwandte und ihm vor Porta a San Gallo durch Giuliano (der nach diesem Tore seinen Künstlernamen bekommen hat) ein schönes Kloster bauen ließ; es war 1488 fertig und stand bis zum Jahre 1529, in dessen Stürmen es spurlos zu Grunde ging. Der gute Fra Mariano war aber doch nur ein trübes Licht gegen den Feuergeist Savonarola, dem das Volk wie besessen zulief, und während seine Brandreden das Haus der Medici umzüngelten, mußte Lorenzo noch erleben, daß die Dominikaner von S. Marco ihn zu ihrem Prior wählten (1491).

Der Magnifico war erst 42 Jahre alt, aber er lag meistens krank mit vielen Schmerzen darnieder, denn seine Kräfte waren vor der Zeit aufgebraucht. Ein Jahr noch, da trat ungerufen in die Tür seines Sterbezimmers die hagere Gestalt des Bußpredigers zu einer Unterredung, die die Umstehenden undeutlich hörten und die nicht sehr lange gewährt hat. Sie soll von dem Blute der Volterraner und der Pazzi gehandelt haben, von den angegriffenen Mitgiftgeldern und der den Florentinern genommenen Freiheit, aber die Berichte, die von beiden Seiten kommen, weichen über das Einzelne ab, und fest steht nur, was wir uns ohnehin sagen können, daß die Zwei nicht einig geworden sind.

In ziemlich scharfen Umrissen mag das Bild der allernächsten Zukunft vor der starken Seele des Mönches gestanden haben, während Lorenzo nur das eine sicher wußte, daß die Florentiner seinem Erstgeborenen die Nachfolge zugesagt hatten, und daß der Papst und Ferrante von Neapel und sogar der Moro dafür gut standen. Piero war ein Sportjüngling mit Riesenkräften, aber poco cervello. Zwar war er auch geistig von Poliziano musterhaft erzogen und in eleganter Rede und Versen gleich gewandt, aber er war aufgeblasen und hochfahrend und hatte kein besseres Verlangen als nach dem Fürstenhut. Was ließ sich da erwarten in dieser unheimlich ungewissen Zeit, wo rings am Himmel die Wolken bedrohlich aufstiegen? Angstvoll hatte man dem Tode Lorenzos entgegengesehen, unter Ahnungen und wunderbaren Vorzeichen: der Blitz schlug in die höchste Spitze des Doms, und im Löwenzwinger hinter dem Palazzo Vecchio wurden die Bestien wild und zerfleischten sich. Nun da er verschieden war, hatte man das deutliche Gefühl, daß dieser Tod das Ende eines langen Glückes sei.

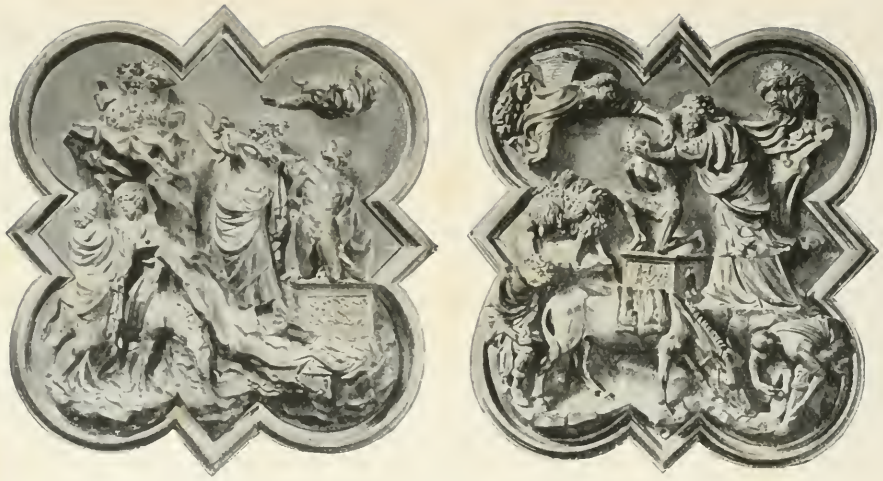

Abb. 59. Abrahams Opfer, von Ghiberti und Brunelleschi. Bargello.

10. Die erste Renaissance.

Brunelleschi und Ghiberti (Abrahams Opfer, Türen des Baptisteriums, Or San Michele). Alberti. Donatello. Luca della Robbia. Masaccio (Brancaccikapelle). Castagno, Uccello, Domenico Veneziano.

In den ersten Jahrzehnten des fünfzehnten Jahrhunderts führen uns dreierlei Kunstdenkmäler bald nacheinander einen neuen Stil vor Augen, den wir uns seit etwa sechzig Jahren gewöhnt haben, Renaissance zu nennen.

Zuerst zeigt sich die Plastik auf zwei Bronzetafeln mit Abrahams Opfer von Ghiberti und Brunelleschi, hervorgegangen aus einer Konkurrenz, die die Calimala für eine zweite Tür des Baptisteriums ausgeschrieben hatte (1401/2). Dann kommt die Malerei, der Freskencyklus in der Karmeliterkirche, den Masaccio bei seinem Tode 1428 unvollendet hinterließ. Zuletzt die Architektur des Brunelleschi. Setzen wir hier als Anfang die Gründungsjahre der Sakristei von S. Lorenzo (1421) oder der Pazzikapelle (1430), so hat sich dies alles längst vollzogen, ehe noch die Medizeer an das Staatsruder kamen, denn erst am 6. Oktober 1434 traf Cosimo wieder aus der Verbannung ein.

Brunelleschi (1377—1446) und Ghiberti (1378—1455) sind gleichalterig, aber Brunelleschi ist geistig bedeutender, und während Ghiberti nur Bildhauer ist, beherrscht und beeinflußt der Architekt Brunelleschi mit seiner vielseitigeren Begabung das ganze Gebiet der Kunst; er ist zugleich Bildhauer, und wenn er auch kein Gemälde hinterlassen hat, so ist er doch zeichnend und malend den Aufgaben der Perspektive nachgegangen und er hat den ersten Maler der Renaissance, Masaccio, zum Schüler gehabt. Jene zwei Bronzereliefs für die zweite Tür des Baptisteriums (jetzt im Bargello; Abb. 59) schließen sich in der vorgeschriebenen Erzählung und in der gotischen Umrahmung an die Darstellungen des Andrea Pisano für die erste Tür an (S. 65). Der Aufbau ist derselbe, die Bekleidung antik. Das Nackte und die Köpfe sind bei Ghiberti schöner, die Stellungen und der Aus-

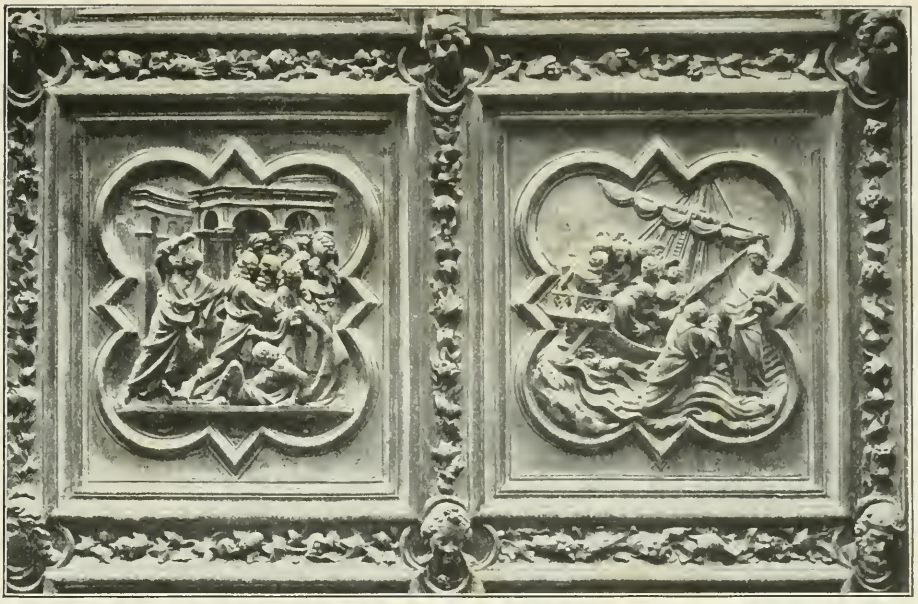

Abb. 60. Baptisterium. Von der ersten Tür Ghibertis (vgl. oben Abb. 35).

druck bei Brunelleschi lebendiger und reicher an Motiven, in der Haupthandlung beinahe stürmisch. In der Komposition und der Einfügung in den Raum übertrifft Brunelleschi Ghiberti; im Faltenwurf ist Brunelleschi natürlicher, Ghiberti konventioneller. An die Antike erinnert bei Brunelleschi der sitzende Diener mit dem Motiv des Dornausziehers, bei Ghiberti die Akanthusranke am Altar. Im ganzen ist bei Brunelleschi mehr Charakter, bei Ghiberti mehr Schönheit, und technisch ist sein aus einem Stück gegossenes Bronzerelief das bessere. Die Kommission entschied sich für den Bildhauergoldschmied Ghiberti, nicht als hätte sie Brunelleschis Arbeit geringer geschätzt, sondern weil dieser nicht mit jenem gemeinsam den Auftrag übernehmen wollte. Für ihn, der auch hier der Führer der Renaissance hätte werden können, war dieser Ausgang von Bedeutung: er überließ die Plastik Ghiberti und dem jüngeren Donatello und wandte sich ganz der Architektur zu.

Ghibertis Tür, die 1424 eingesetzt wurde, enthält auf ihren zwei Flügeln in zwanzig Feldern Geschichten aus dem Leben Christi und darunter in je vier Feldern Gestalten von Evangelisten und Kirchenvätern (Abb. 60). Für den ersten Blick sind ja diese Reliefs denen des Andrea Pisano an der ersten Tür recht ähnlich, sie haben dieselbe Einrahmung, und die erzählenden Szenen bestehen ebenfalls aus wenigen Figuren, und doch muß sich uns hier zum ersten Male der Unterschied zwischen Gotik und Renaissance enthüllen. Daß Ghiberti statt gotischer Details vielfach antike Zierformen gibt, macht für die Haltung des Ganzen wenig aus, und in der Anwendung des antiken Kostüms geht er kaum über Andrea hinaus, der neben der Zeittracht ebenfalls schon antike Kleidung verwendet hatte. Ghiberti war freilich in Rom gewesen, er sammelte alte Statuen und Marmorvasen, die er sich zum Teil sogar aus Griechenland hatte kommen lassen, denn er

Abb. 61. Von der zweiten Tür Ghibertis am Baptisterium.

war ein leidenschaftlicher Verehrer der antiken Kunst. Aber sein Reliefstil ist weder griechisch noch römisch; hoch und flach durcheinander, hält er die Mitte zwischen der ganz flachen Erhebung, die für ihn nicht malerisch genug gewesen wäre, und dem stark erhabenen Relief der römischen Sarkophag- und Triumphaldarstellungen, das mit seinem Figurengedränge unruhige Bilder hervorbringt. In diesen kleinen Feldern zeigen sich uns dagegen nur gerade soviel Figuren, daß sie uns die Erzählung verdeutlichen können, und nicht mehr, als bequem Platz haben, um noch angenehm wirkende Linien zu geben. Der Hauptunterschied gegenüber Andrea beruht einmal auf der eingehenderen Naturwahrheit, der mannigfaltigeren Beobachtung in den kleinen Dingen und der größeren Lebendigkeit, die den schönheitfreudigen Ghiberti zu einer so stürmischen Szene führen kann, wie es die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel ist, und ferner auf eben dieser größeren allgemeinen Schönheit, die über dem Ganzen liegt und die man ihm in der Zeichnung der Einzelgestalten und in der Komposition nachrechnen könnte. Man sehe daraufhin die feine, adelige Anbetung der Könige an. Darin hat ihn die Antike gefördert, aber er hat sie in sich aufgenommen und auf seine Seele reflektieren lassen. Zu einem Nachahmer ist er nicht geworden, er antikisiert nicht im Wesentlichen d. h. im Ausdruck. Hier sind seine Gestalten italienisch, wie der oberflächliche Vergleich mit der ersten besten Antike jeden lehren kann; sie setzen die einheimische Skulptur als etwas Vollkommeneres und Höheres fort, und zwar, wenn wir auf das „Opfer Abrahams" als bescheidenen Anfang zurücksehen, mit einer Sicherheit, die auch wohl einmal empfindungslos erscheinen kann, wogegen man bei Andrea Pisano überall noch das treue Bemühen des Anfangenden durchzufühlen meint. Einzelne Betrachter haben diese Tür Ghibertis zu konventionell und sogar noch zu gotisch

Abb. 62. Die Königin von Saba. Von der zweiten Tür Ghibertis.

gefunden: sie erfülle noch nicht die in dem Opfer Abrahams liegende Verheißung. Das ist dann jedenfalls durch die andere geschehen, die man gleich nach der Einhängung jener ersten, 1425, ihm auftrug und die man, als sie endlich, nach mancherlei Abänderungen des Programms, vollendet war, 1452 einweihte und an die Ostseite dem Dom gegenüber setzte, so daß sie nun hier den Ehrenplatz einnimmt; Andrea Pisanos Tür wurde von dort an die Südseite versetzt.

Diese Pforten des Paradieses, wie Michelangelo sie nannte, geben eine ganz neue Erscheinung, nach Einteilung, Inhalt und Stil (Abb. 61). Auf jedem Flügel liegen nur fünf große Felder mit alttestamentlichen Geschichten; ursprünglich hatten es zwanzig Geschichten, dazu acht Propheten, im ganzen also 28 Felder sein sollen, wie bei den ersten beiden Türen. Die Figuren bewegen sich auf den hintereinander liegenden Plänen einer Landschaft oder eines von Architektur eingefaßten Platzes, sie wachsen und schwinden je nach ihrer Entfernung von einem angenommenen Augenpunkte, sie verschieben sich auch nach ihrem Standort, und bald sind es wenige, so daß die Naturumgebung bedeutend hervortritt, bald mehrere

bis zu den zahlreichen Versammlungen, wie sie uns um diese Zeit auch die Maler auf ihren Fresken geben. Kurz, alles ist, wie wir es mit unseren Augen im Leben sehen, Ghiberti wollte es hier, wie er in seinen Memoiren bekennt, mit den Malern aufnehmen in der perspektivischen Darstellung, und er findet sein eigenes Werk — nach den Worten der Inschrift an der Pforte — „mit wunderbarer Kunst gefertigt." Die Stilbedenken unserer archäologisch gebildeten Zeit gegen das malerische Relief haben ihn glücklicherweise nicht beirrt. Seine Fachgenossen waren mit ihm einer Meinung, und es ist nicht zu sagen, wieviel Typisches für die alttestamentlichen Geschichten hier seit Giotto glücklich fortgeführt ist, wieviel rein künstlerische Motive in Gewändern, Stellungen, Bewegungen tragender Frauen usw. überall verstreut sind, die sich den Späteren fruchtbar erwiesen. Hat doch noch Raffael in seiner Schule von Athen einen deutlichen Nachklang bewahrt an das letzte dieser Reliefs, die Königin von Saba (Abb. 62). So etwa konnte sich ein feiner Florentiner diese Vorgänge denken, wenn er sie in sein eigenes Land und auf seine Straßen verlegte, allerdings mit derjenigen formalen Erhöhung, die sich nun einmal in der Plastik als der idealeren Kunst leichter einfindet als in der Malerei und die auch sehr mit in Ghibertis persönlichem Stilgefühl lag. So konnte z. B. ein Isaak seinen Segen unmöglich im Bette liegend erteilen, und so kommt es, daß Ghiberti, indem er die feierliche Haltung der Hochrenaissance vorbereitet, in dem Realismus, den der kräftigere Masaccio auf seinen Fresken schon erreicht hat, wieder ein ganzes Stück zurückbleibt. Zu beachten ist noch, wie wenig das reichlich angewandte antike Kostüm für den Gesamteindruck austrägt. Denn wir fühlen uns hier weiter als je bei Ghiberti von der Antike entfernt, und zwar keineswegs bloß vermittels der perspektivischen Anordnung seines Reliefstils.

Die Türflügel umgibt eine friesartige Umrahmung mit Nischen, in denen Sibyllen und Propheten stehen; dazwischen liegen an jeder Ecke eines Bildfeldes Medaillons, aus denen Porträtköpfe hervorsehen. Die Pfosten und der Sturz der ganzen Tür sind an den Innenseiten mit flachen Arabesken bedeckt; außen steigen um Stäbe geschlungene Laubgewinde aus Vasen auf, mit Früchten, kleinen Tieren und Köpfen, alles in voller Körperlichkeit, eine Erinnerung an den bei Kirchenfesten um die Portale gelegten frischen Schmuck. Dieselbe Dekoration bekamen jetzt (seit 1452) auch die zwei anderen Türen. An der nördlichen ist sie einfacher, an der südlichen des Andrea Pisano überaus reich, naturalistisch hervortretend und zum Teil durch Unterhöhlung in der plastischen Wirkung verstärkt. Diese über den Charakter einer architektonischen Einfassung hinausgehende Steigerung kommt schon auf Rechnung seines Sohnes Vittorio Ghiberti, der auch nach ihm das Gewände der Südtür allein dekorierte. Er selbst mäßigte sich noch, wenn er auch viel weniger streng als Donatello in dieser Verzierungsweise ist.

In der Behandlung der Bronze tut es Ghiberti allen zuvor, und das erzählende Relief mit kleinen Figuren, unter dessen gesellschaftlich feiner, man möchte sagen, eleganter Oberfläche doch Züge einer tieferen Beseelung durchscheinen, ist sein Meistergebiet, auf dem er uns noch weiter entgegentritt, z. B. mit dem Reliquienschrein des Zenobius unter dem Altar in der Tribuna des Doms (1439—46). In großen Statuen erreicht er mit seiner weicheren Begabung den jüngeren, kräftig derben Donatello nicht.

Abb. 63. Matthäus, von Ghiberti. Abb. 64. Stephanus, von Ghiberti.
Die Statuetten der Verkündigung von Niccolò d'Arezzo. Or San Michele.

Noch während er an seiner ersten Tür beschäftigt war, erhielt er die Aufträge zu den drei Statuen an Or San Michele, die er allein von allen damals Berufenen in Bronze ausführte (S. 56). Sein Johannes der Täufer, im langen, gotisch drapierten Mantel, entbehrt der inneren Charakterisierung und würde ohne das Rohrkreuz kaum erkennbar sein. Auf diesen wenig versprechenden Anfang folgt der Matthäus in einer völlig anderen Tonart, ganz antikisierend, ein griechischer Rhetor, bewußt und elegant mit theatermäßig ausgreifendem Schritt (Abb. 63). Das ist nicht der Zöllnerapostel der Wechslerzunft, der hier sein aufgeschlagenes Buch steil auf der linken Hand balanziert und die zierlich gebogenen Finger der rechten an der Brust spielen läßt. Die Ausführung ist, wie sich das bei Ghiberti

von selbst versteht, bis ins kleinste vollendet. Sein Schlußwerk an dieser Stelle, der Stephanus, der einst die Märtyrerpalme in der Rechten trug, ist eine einfache Erscheinung, edel und dabei erfüllt von einem inneren Liebreiz und in seinen äußeren Verhältnissen abgewogen zu voller Harmonie (Abb. 64). In diesem sanften, seelenvollen Jüngling hat die christliche Skulptur etwas den Leistungen des Altertums gleich großes und gleich wertvolles geschaffen, „das beste, was das Mittelalter gewollt, in einem Werke der Renaissance erreicht" (Schmarsow). Der tieferere Grund, warum gerade diese Figur ihm gelingen mußte, liegt in einer mehr malerischen Auffassung mit fließender Bewegung und in der Rücksicht auf die mitwirkende Umgebung des Raums der Nische, die übrigens Ghiberti schon vorfand.

Ghiberti hat keinen nennenswerten Schüler hinterlassen. An Brunelleschi dagegen schlossen sich drei jüngere Männer an, die wie er zu den Ersten in der Renaissance gehören: der Bronzebildner Donatello (1386—1466), der sanftere Marmorkünstler Luca della Robbia (1399—1482) und der Architekt Leon Battista Alberti.

Leon Battista war ein illegitimer Sproß des Geschlechts, dessen Mitglieder alle durch die Albizzi vertrieben waren; in der Fremde geboren, wahrscheinlich 1404 in Genua, wurde er 1431 päpstlicher Sekretär unter Eugen IV. Im Gefolge seines aus Rom verjagten Herrn befand er sich im Sommer 1434 in Florenz. Im Oktober dieses Jahres kehrte Cosimo Medici aus der Verbannung zurück. Im August 1436 legte Brunelleschi den letzten Ring auf seine Domkuppel, und am nächsten Neujahrstage (25. März) weihte der vertriebene Papst die Kathedrale mit nie gesehenem Gepränge.

Jung an Jahren und durch die Eindrücke eines bewegten Lebens gereift, erfaßte Alberti mit Leidenschaft alle Gedanken dieser fruchtbaren Zeit, von den Wissensschätzen des Altertums bis zu den Bestrebungen der neuen Kunst, deren Führer er nun vor Augen hatte. War seinem kritisch grübelnden Sinne bisher die Gegenwart nur zu oft klein erschienen gegenüber dem idealen Bilde, das er sich von der antiken Welt gemacht hatte, so wandelt sich nun, da er auf die Werke der Ghiberti, Donatello und Luca della Robbia sieht, sein Kleinmut in die freudige Zuversicht, daß die Florentiner die großen Alten erreicht haben; dem Meister der Domkuppel aber, seinem aufs innigste verehrten Brunelleschi, widmet er die italienische Ausgabe seines Buches „Über die Malerei", in dessen Vorrede (vom 17. Juli 1436) er jenes Selbstbekenntnis ausspricht. Nach Jahren kehrte er mit dem Papst nach Rom zurück, wo er meistens gelebt hat, aber er hat sich auch wieder in Florenz aufgehalten, und in seinen Schriften verfolgt er in humanistischer Gelehrsamkeit und persönlicher Philosophie alle Gebiete der Kunst und die mit ihr zusammenhängenden praktischen Aufgaben des Lebens. Umfassend in seiner Bildung, wie nach ihm Lionardo da Vinci, hat er nach allen Seiten Anregungen gegeben, und er kann uns noch heute am besten über das Wesen der Renaissance aufklären; mit eigenen Leistungen ist er nur in der Architektur hervorgetreten. Aber er baute nicht selbst, weil er das Ausführen für des erfindenden Geistes unwürdig ansah, gerade so wie auch nach Lionardos Ansicht eine Arbeit um so tiefer

Abb. 65. Der Evangelist Johannes, von Donatello. Dom.

Abb. 66. Lo Zuccone, von Donatello. Campanile.

stand, je mehr körperliche Mühe sie mit sich brächte. Seine antikisierende Stilrichtung verband ihn mit Brunelleschi, über den er hinausging, streng bis zur Einseitigkeit, so daß er besser nach Rom paßte, wo er die Architektur der Hochrenaissance hat vorbereiten helfen, als nach Florenz. Hier haben sich nur an vier Stellen Zeugnisse seines Schaffens erhalten, die wir später betrachten. Er starb wahrscheinlich 1472.

Donatello wurde als sechsundvierzigjähriger Meister nach Rom gerufen und hielt sich dort beinahe zwei Jahre auf, 1432/3, zugleich also mit Alberti; wahrscheinlich aber war er schon früher einmal in der Stadt des Altertums gewesen, zusammen mit seinem Lehrer Brunelleschi. Schon seit etwa 1425 zeigt uns seine Kunst Einwirkungen der Antike mit zunehmender Deutlichkeit, während sie bis dahin, in einer ganzen Reihe von Statuen für den Dom und Or S. Michele, wie aus der älteren, gotischen Plastik hervorgewachsen erscheint: hier könnte man ihn beinahe einen Gotiker nennen, wenigstens im Vergleich zu Ghiberti und Nanni di Banco, die um dieselbe Zeit stark antikisieren. Der Zeiteinschnitt macht auch für die Gattung einen Unterschied: jene Statuen sind das Hauptwerk seiner früheren

Abb. 67. Georg, von Donatello.
Or San Michele.

Abb. 68. Markus, von Donatello.
Or San Michele.

Zeit, später wendet er sich immer mehr dem Relief zu. Endlich für das Material: fast alle jene Statuen sind aus Marmor, später bevorzugt er die Bronze, in der Ghiberti ausschließlich arbeitet. Zunächst für den Guß nahm sich Donatello den etwas jüngeren Bildhauergoldschmied Michelozzo zum Gehilfen, etwa zehn Jahre lang bis 1433, und man meint, daß ihm dieser auch für den Aufbau seiner dekorativen Werke und die Anordnung seiner Reliefs von Nutzen gewesen sei. Später während eines zehnjährigen Aufenthalts in Padua bis 1453 zog er sich selbst eine ganze Schule von Gießern und Ziselierern heran. Diese Technik ermöglichte eine ihm willkommene Arbeitsteilung. Er konnte seine ganze Kraft dem Tonmodell widmen, und er liebte die Tonbildnerei überhaupt als einfachstes und schnellstes Ausdrucksmittel seiner Gedanken und wandte sie vielfach an bei Werken kleineren Umfangs, Büsten, Statuetten und Reliefs, die gar nicht für den Umguß bestimmt waren. Bei Bronzewerken konnte er die Ausführung in Metall der Hauptsache nach seinen Gehilfen überlassen, eher wenigstens als wenn es sich um Marmorarbeiten handelte, und nur in wichtigeren Fällen übernahm er die Ziselierung mit eigener Hand. So zeigt uns seine Kunst — neben einzelnen Pracht-

stücken von vollendeter Durchführung — mit dem allmählichen Wachsen ihrer Aufgaben ein in die Breite gehen der Ausführung, den Unterschied der Hände und viel handwerksmäßige Verflachung, wobei es uns nicht ohne weiteres gelingt, die eigenen Züge Donatellos auszuscheiden. Er darf überhaupt nicht als Techniker aufgefaßt werden, weder in der Bronze noch in der Marmorarbeit; dort übertrifft ihn Ghiberti, hier Luca della Robbia. Die Erfindung und der Gedankenausdruck sind bei ihm die Hauptsache.

Abb. 69. Der h. Ludwig, von Donatello. S. Croce.

Was bedeutet nun hierfür die antike Formgebung, die bei keinem Bildhauer der Frührenaissance so stark mitspricht, die bisweilen hinter seinen eigenen, persönlichen Ausdruck zurücktritt, die aber dann gegen Ende seines Lebens mit erneuter Stärke hervorbricht? Sie zeigt sich reichlich in Tracht, Stellungen, Gesichtstypen und ganzen Figuren, und in allen dekorativen Zutaten, Architektur, Geräten und Zierformen antikisiert Donatello mindestens so wie Brunelleschi, — außerdem manchmal im Technischen, namentlich in der Behandlung seines ganz flachen Reliefs. Überall Anregungen, Anwendungen, äußere Anleihen. Aber man sieht bald, daß ihm diese Äußerlichkeiten nicht Selbstzweck sind, und mit wirklichen Antiken würde kaum einer seine Werke verwechseln. Die antike Einkleidung lag im Willen der Zeit, die darin etwas Großes, Ideales, eine Erhöhung über das Tägliche sah. Für Donatello waren das alles nur Wege, auf denen seine Beobachtung tiefer eindrang in das Wesen der Gegenstände. Sein Ziel ist die Natur, der menschliche Körper in seiner vollen physischen Wirklichkeit, aber zugleich als Träger des Geistes, des Charakters und der Affekte in ihrer ganzen Stufenleiter. Diesen Körper erfüllt er nicht mit der sanften Schönheit eines Ghiberti, sondern mit seinem viel kräftigeren eigenen Leben, wie nach ihm sein Geistesverwandter Michelangelo. Will er seine Menschen handeln lassen, so greift er zu dem figurenreichen Relief, und diese Gattung wird für ihn um so wichtiger, je mehr ihn sein Temperament auf starke Lebensäußerung hindrängt. Hier hat er unter den Bildhauern nur einen Vorgänger, Giovanni Pisano, mit dem er das Herbe und Gewaltsame, bisweilen auch das Häßliche gemeinsam hat, den er aber in seiner tieferen Charakteristik und in der Naturwahrheit noch weiter hinter sich zurückläßt, als es der Abstand von mehr als hundert Jahren ausdrücken könnte. Donatello hat in den sechzig Jahren seiner Tätigkeit den Zustand der italienischen Plastik verändert, überall gibt er Neues, und sein Einfluß auf die folgenden ist so groß wie der keines Bildhauers vor

Abb. 70. Holzkruzifixus, von Donatello. S. Croce.

ihm: wie Giotto das 14., so beherrscht er das 15. Jahrhundert, und so wie in der Malerei Masaccio.

Er ist nur Bildhauer gewesen, und er fängt mit der für den Bildhauer wichtigsten Aufgabe an, der menschlichen Gestalt als Vollstatue. Aus seinen ersten zwanzig Jahren (seit 1406) sind uns in Florenz noch fünfzehn Statuen erhalten, elf für die Dombauverwaltung gelieferte, zwei für Or San Michele, zwei in S. Croce. Den Anfang machen zwei Statuetten auf Pfeilern am Nordportal des Doms, dann folgt ein überlebensgroßer David, ebenfalls für den Dom (jetzt im Bargello), ganz durchgearbeitet, aber noch leblos und steif, und die gleichzeitig für die Fassade bestellte sitzende Kolossalstatue des Evangelisten Johannes (jetzt in einer dunkeln Chorkapelle), schon ein reifes Werk. Äußerlich den entsprechend angeordneten Evangelistenstatuen seiner drei Genossen ähnlich (S. 76), macht dieser Johannes mit dem ernstblickenden, bärtigen Kopf und seinem unter der Gewandung durchscheinenden Körper allein den Eindruck einer Person (Abb. 65). Ihn hatte Michelangelo vor Augen, und wenn wir an dessen Moses in Rom denken, so kommt uns unwillkürlich die Erinnerung an das erste Meisterwerk Donatellos. Etwas in seiner Art neues ist der namenlose Heilige (Josua?) mit seinem sprechenden Porträtkopf (Poggio?), der jetzt im linken Seitenschiff des Doms steht, und dieses durchaus nicht antike Reizmittel für das damalige Wirklichkeitsverlangen wendet der Realist Donatello in der Folge noch dreimal mit schärferen Akzenten an. Von den sechs zwischen 1416 und 26 gearbeiteten Nischenstatuen am Campanile haben drei wenigstens in Donatellos Sinne noch eine gewisse Schönheit und eine mehr allgemeine, ideale Bildung der Gesichter: Johannes der Täufer, Abraham mit Isaak und Josua; bei den zwei letzten nahm er sich einen älteren Gotiker, Giovanni Rosso, zum Gehilfen. Ganz anders sind Habakuk, Jeremias und David. Hagere Männer mit nackten Hälsen und bartlosen, scharfen Gesichtern. Nachdenklich stehen sie da in ihren römischen Rednermänteln, als könnten sie das Wort nicht über die geschlossenen Lippen bringen. So sprich doch, daß du die Ruhr kriegst, soll er den David während der Arbeit angerufen haben, dessen Kahlkopf nun so abschreckend häßlich geworden ist: lo Zuccone (Abb. 66). Der und Jeremias haben die Züge bestimmter Männer, die man zu nennen wußte. Mögen da die Florentiner Augen gemacht haben zu dem Wagnis!

So weit war Donatello an Or San Michele noch nicht gegangen. Die letzte Statue hier, der 1416 vollendete Georg (das Original jetzt im Bargello; Abb. 67), ist nach unserem Gefühl seine schönste überhaupt; der ruhig dastehende Heldenjüngling, der von seiner Rüstung beinahe verdeckt ist und uns dennoch als körperliche Erscheinung völlig deutlich wird. Der Kopf ohne niedrige Individualität hat doch die volle Kraft des Ausdrucks. Auch der etwas frühere Markus (Abb. 68) ist eine herrliche Gestalt. Im langen Mantel, der hier sehr füllig drapiert ist, mit dem Buche in der linken Hand: wenn so einer das Evangelium schriebe, da müsse man es schon glauben, sagte später Michelangelo. Es will beachtet sein, wieviel mehr Charakter er hat als Ghibertis Matthäus (Abb. 63), der bei einigen äußeren Ähnlichkeiten einen größeren Anlauf nimmt. Die Marmorarbeit ist breit und markig; Donatellos Auftraggeber konnten sich nicht darein finden, bis die Statue aufgestellt war und von ihrer Nische herab die wohlberechnete Wirkung machte. Dagegen steht man der Petrusstatue mit einiger Verlegenheit gegenüber. Sie hat noch gotische Buchstaben in der Unterschrift, soll erst 1413 aufgegeben worden sein und macht keinen Eindruck, der sich in unsere Vorstellungen von Donatello schicken will, so daß man auch an Nanni di Banco gedacht hat.

Abb. 71. Holzkruzifixus, von Brunelleschi. S. Maria Novella.

In S. Croce ist die Bronzestatue des heiligen Ludwig (innen über dem Hauptportal, ursprünglich für Or San Michele bestimmt, von Michelozzo gegossen und 1412 vollendet) darum merkwürdig, weil sie nichts von den um diese Zeit zu erwartenden naturalistischen Übertreibungen zeigt (Abb. 69). Wir können uns dabei der Grabstatue Johanns XXIII. im Baptisterium erinnern (S. 26). Noch merkwürdiger ist die Holzfigur des Gekreuzigten (Mittelkapelle des linken Querschiffs; Abb. 70), die diesen derben Naturalismus im äußersten Maße hat. Einen ans Kreuz genagelten Bauern soll sie Brunelleschi genannt haben, von dem ein sehr viel mehr gemäßigter Holzkruzifixus sich in S. Maria Novella befindet (in einer Kapelle des Giuliano da Sangallo links vom Chor; Abb. 71). Man sieht daraus wenigstens, daß sich beide einmal als Plastiker an einem Punkte getroffen haben, und es könnte dies, von Donatello aus zu urteilen, nach 1420 gewesen sein. Dessen

Abb. 72. Verkündigung, von Donatello. S. Croce.

Christus ist jetzt verhängt, der des Brunelleschi ganz im Dunkel. Ein Glück, daß es Photographen gibt. Hier in S. Croce, im rechten Seitenschiff, zeigt sich Donatello auch in seiner äußerlich antiken Vortragsweise mit einem großen Steinrelief der Verkündigung in tabernakelförmiger Einrahmung (Abb. 72). Es ist eine Stiftung der Cavalcanti, wohl nicht lange vor 1430. Das Dekorative ist von äußerstem Reichtum, der Ausdruck der beiden edel aufgefaßten Gestalten zart und verschwiegen. Zu Seiten des Giebels stehen zwei Engelpaare aus Terracotta (Abb. 73), ein drittes für die Mitte ist erst neuerdings aufgefunden worden; genreartig lebendig tragen sie Girlanden und halten sich umfaßt mit neckischer Anmut.

Nun folgen zwei Bronzestatuen in natürlicher Größe, für Cosimo Medici wahrscheinlich bald nach Donatellos Rückkehr aus Rom 1433 geliefert (im Bargello). Die eine stellt David dar, mit langen Locken unter dem Schäferhut, unbekleidet, mit sorgfältig modelliertem Körper, die erste naturwahre nackte Vollstatue seit dem Altertum; alle Details sind auf das feinste nachgearbeitet, Beinschienen und Sandalen, der Helm des Goliathhauptes auf der Basis (Abb. 75). Von gleich vollendeter Durchführung ist die andere Bronze, ein nach dem Vorbilde eines antiken Harpokrates seltsam bekleideter Knabengenius, vielleicht als Amor gedacht, munter und keck wie der Ausdruck einer übermütigen Künstlerlaune. Die — unnötig angezweifelte — bemalte Tonbüste des mageren, häßlichen alten Niccolò da Uzano, wenn sie wirklich diesen darstellt (im Bargello; Abb. 74), schließt sich in ihrer realistischen Auffassung an die Bildnisköpfe der Statuen des Campanile an und stellt Donatello an die Spitze der Porträtbildnerei in Ton und Marmor, die von seinen Nachfolgern weiterbetrieben wird. Das feine Brustprofilbild des kleinen Johannes des Täufers in ganz flachem Relief aus Sandstein, dessen Anmut mit einem kleinen Zusatz bubenhafter Natürlichkeit gesättigt ist, eröffnet die lange

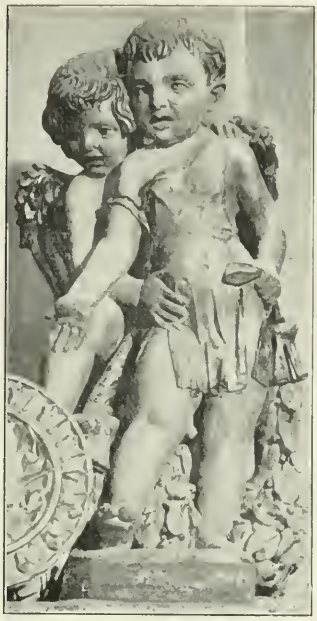

Abb. 73.
Engelpaar aus Terracotta
von dem Tabernakel Abb. 72.

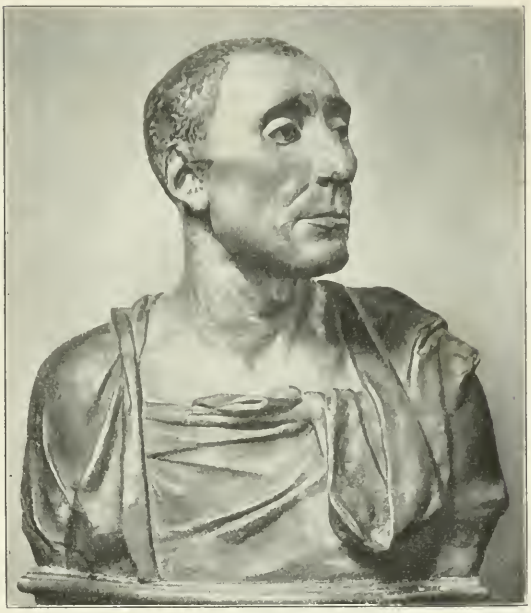

Abb. 74.
Niccolò da Uzano (?), von Donatello.
Bargello.

Reihe der in Florenz so beliebt gewordenen Darstellungen des heiligen Knaben (Abb. 76).

Donatellos Plastik in Florenz ist mit dieser Aufzählung nicht erschöpft. Das Papstdenkmal und die Magdalena des Baptisteriums kennen wir schon (S. 26). In S. Lorenzo werden wir ihm noch einmal begegnen. Wir nennen noch zwei Werke, eines in Bronze, eines in Marmor.

Judith, dem trunkenen Holofernes den Kopf abschlagend, einst eine Brunnenfigur, aus deren Sockel das Wasser sprudelte, jetzt in der Loggia de' Lanzi (Abb. 54), um 1440 entstanden, wäre ohne die Antike nicht denkbar und hat doch in ihrer rücksichtslosen, grausigen Herbheit die ganze Eigentümlichkeit Donatellos: es ist als hätte er hier alle Schönheit vermeiden wollen. Freundlicher sind die ganz flachen Sockelreliefs: schwärmende Genien, die in lustigem Getümmel die Wirkung des Weines veranschaulichen. In der Bronzearbeit wird man nicht leicht etwas Vollkommeneres finden, alles frisch und fließend, ohne Minutien.

In dem Marmorwerk behandelt Donatello einen gleichzeitig von dem jüngeren Luca della Robbia übernommenen Gegenstand, und beider Arbeiten sind jetzt zur bequemen Vergleichung mit vollem Licht in demselben Zimmer des Dommuseums aufgestellt (Abb. 77, 78, 79). Donatello bekam den Auftrag zu seiner Sängertribüne, die sich einst über der Tür der Alten (südlichen) Sakristei unter der Kuppel des Domes befand, 1434, Luca zu der seinen oberhalb der anderen Tür schon 1431; 1441 waren beide an ihren Plätzen. Der Aufbau der Kanzeln ist ähnlich. Den figürlichen Teil behandelt Donatello auf der Hauptfläche

Abb. 75. David, von Donatello. Bargello.

als einen zusammenhängenden Fries lustig springender Kinderengel, die in langer Reihe hinter gekuppelten, goldverzierten Säulchen von rechts nach links an uns vorüberjagen; der Reliefgrund ist mit Glasmosaik bedeckt, wie wir es an römischen Cosmatendenkmälern finden. Unten zwischen die vorspringenden Konsolen hat Donatello ruhig gehaltene Füllungen in Werkstattausführung gesetzt. Auch oben läßt sich ein Unterschied des Ausdrucks und der Arbeit wahrnehmen, rechts die Hand des Meisters, links die eines Gehilfen. Die Ausführung ist in richtiger Erwägung des hohen und mäßig beleuchteten Aufstellungsortes ganz skizzenhaft gelassen, der Eindruck höchster Lebendigkeit für das Auge des unten stehenden Betrachters durch Herausarbeitung der stark betonten Hauptformen vollkommen erreicht. Ohne die Anregungen der Antike wäre diese schwärmende Jagd von Miniaturbacchanten, ganz abgesehen von ihrer antikisierenden Tracht, nicht erfunden worden; in Bewegung, Temperament und Ausdruck sind sie aber Kinder seines Geistes.

Anziehend ist es nun zu sehen, wie Luca teils seiner ganz anderen eigenen Weise folgt, teils dem älteren, bedeutenden Meister unwillkürlich nachgibt. Anders als dieser bringt er uns innerhalb einer völlig antiken architektonischen Einrahmung das Figürliche zunächst in einzelnen Bildern, im ganzen zehn. Und nicht bloß kleine Kinder, sondern auch ältere Mädchen und halberwachsene Chorknaben. Jene läßt er tanzen, spielen und einzelne auch neckisch miteinander schäkern, diese aber stehen musizierend und singend, zum Teil in ruhigem Ernste und andächtig ihrer Aufgabe hingegeben da, alle übrigens als Engel gedacht, ob sie Flügel haben oder nicht, denn sie stehen auf Wolken. Also eine Abstufung der äußeren Haltung und auch der Affekte, aber das Feierliche überwiegt in dieser Verbildlichung des Lobgesangs des 150. Psalms, und wundervoll klingt der Eifer der singenden Knaben auf zwei Seitenplatten vor. Diese zwei sind besonders aufgestellt; man hätte es auch mit den übrigen Originalen so machen und statt ihrer in die beschattende und teilweise verdeckende Umrahmung der Kanzel Gipsabgüsse einlassen sollen! In den Gesichtern drückt sich die Tonlage der Stimmen aus, wie zehn Jahre früher auf dem Genter Altar der Brüder van Eyck, und in der naturwahren Frische gibt Luca Züge des Individuellen, das sonst nicht gerade seine Sache ist, Eindrücke von der stärkeren Gangart Donatellos, die man nun auch noch auf den anderen Platten ihm nach-

empfinden wird. Dabei bleibt ihm als sein Eigentum das Sanfte und Freundliche, das auf dem Gleichgewichte seiner Seele beruhen muß, und die Mäßigung des Vortrags, die sich von Übertreibungen fernhält, eine so nahe Verwandtschaft mit den wesentlichsten Eigenschaften der antiken Kunst, wie sie nur ihm allein eigen ist. Der Ausführung nach stehen seine Reliefs zu denen Donatellos im Gegensatz, die sorgsam eingehende Arbeit läßt alle Feinheiten der Modellierung, jede Falte des Ausdrucks erkennen, als wären sie auf die Nahesicht berechnet. Sie stehen als Kunstwerke höher und sind durchaus eigenhändige Arbeit, im Technischen ihres Reliefs von mittlerer Erhebung nur mit den griechischen Sachen zu vergleichen, deren Stil Luca, wie es scheint, ohne Nachahmung von sich aus wiederfand. Deutlich und doch verschieden hat auf beide das Altertum gewirkt, und ganz verschieden von beiden ist wieder das Altertum selbst, denn ihr Stoff, die lebendige, atmende Jugend von Florenz, hat ihren Werken einen italienischen Charakter gegeben.

Abb. 76. Giovannino, von Donatello. Bargello.

Gleichzeitig mit diesem originellsten und äußerlich glänzendsten Werke arbeitete Luca die fünf Marmorreliefs am Campanile (S. 67). Ein größeres Werk aus etwas späterer Zeit ist das Marmorgrabmal des Bischofs Federighi (1456, jetzt in S. Trinita; Abb. 81) mit der liegenden Gestalt des Verstorbenen auf dem Sarkophag und drei Reliefs in Halbfiguren: Christus zwischen Maria und Johannes als Pietà aufgefaßt, an der Rückwand; die Nische umschließt ein farbiger Früchtekranz, der nicht wie sonst gewöhnlich in dieser Dekorationsart plastisch hervortritt, sondern unter Glasur gemalt ist. Endlich übernahm er mit Michelozzo gemeinsam auch ein Bronzewerk, die ursprünglich 1437 Donatello aufgetragene Flügeltür der Neuen (nördlichen) Sakristei des Doms (Abb. 82), und er vollendete sie allein ganz spät; die letzte Zahlung empfing er 1476. Die architektonische Einteilung (wie an Donatellos Sakristeitür in S. Lorenzo) hat quadratische Felder mit sitzenden Einzelgestalten in starkem Relief, die jedesmal von zwei Engeln umgeben sind, alles gut, aber in programmäßig einförmiger Wiederholung; aus den Ecken der Umrahmung sieht ein kleiner Kopf hervor, wie an Ghibertis Bap-

Abb. 77. Cantoria, von Donatella. Dommuseum.

tisteriumstüren. Das war freilich keine dankbare Arbeit für Luca, vollends in einem Material, an das er nicht gewöhnt war, und das unharmonische Ergebnis hat außerdem noch unter der Ziselierung von andrer Hand Schaden gelitten. Aber das Majolikarelief im Bogenfeld über dieser Tür mit Christi Auferstehung (1443; Abb. 80) und das entsprechende mit der Himmelfahrt über der anderen, südlichen (1446), beide weiß auf blauem Grunde, sowie zwei äußerst graziöse

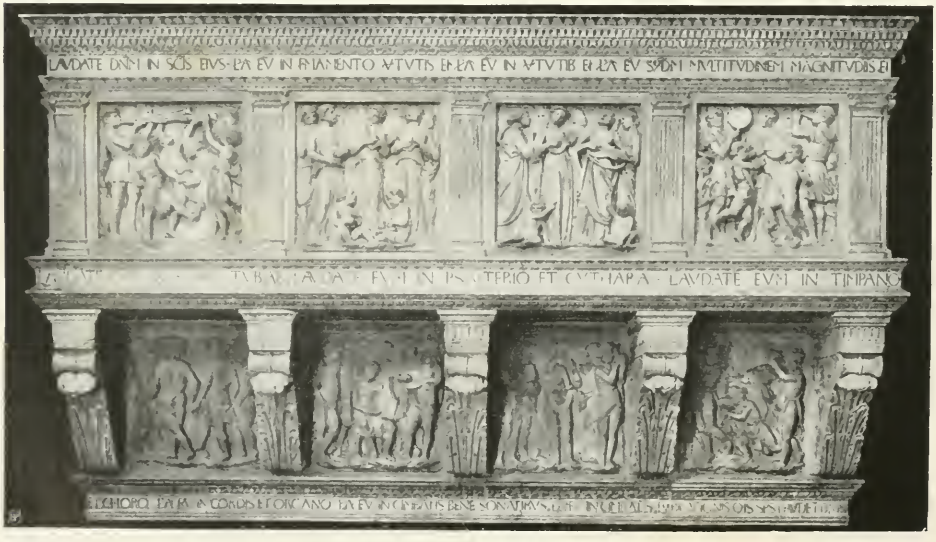

Abb. 78. Cantoria, von Luca della Robbia. Dommuseum.

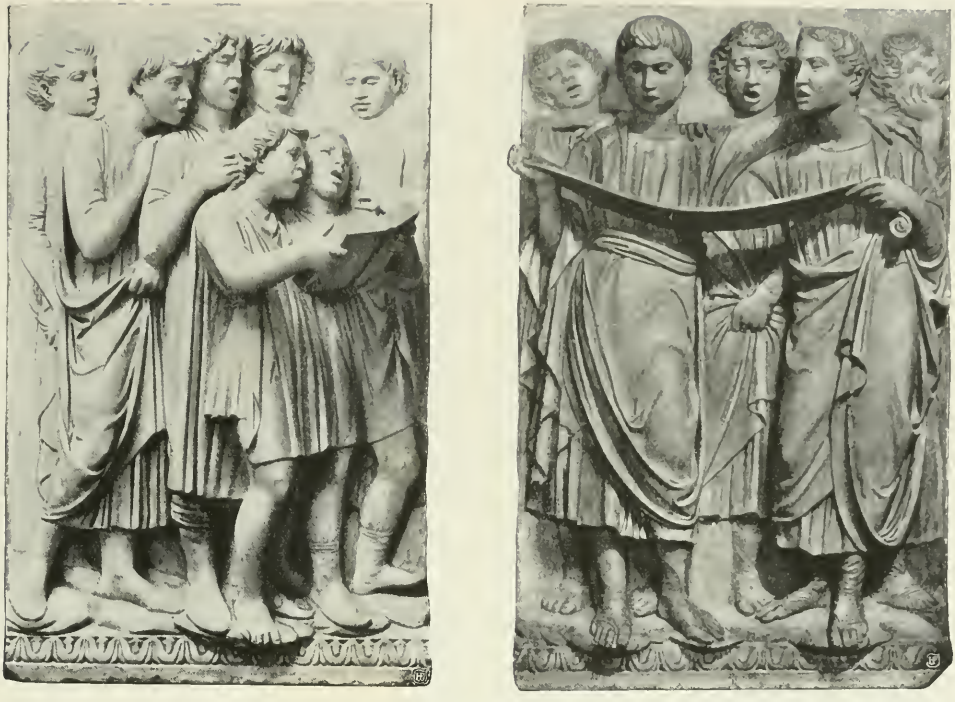

Abb. 79. Seitenreliefs der Cantoria von Luca della Robbia.

knieende Engel als Leuchterträger, Vollstatuen in Ton (1448) im Innern dieser Alten Sakristei, zeigen ihn wieder von seiner glücklichsten Seite und in einer Spezialität, auf der noch heute sein Weltruhm beruht.

Denn ehe er der feine Marmorkünstler werden konnte, war seine Schule die Tonbildnerei, die schon lange vor ihm ihr über ganz Toskana ausgebreitetes Leben hatte. Es war die Kunst des Volkes, die dem kleinsten Manne erreichbare, die einen Abglanz des Schönen auch in die Hütten bringen konnte, wenn die Begüterten Weihegaben von Erz und Marmor in die Kirchen stifteten. Eine echte Hauskunst, der sich bald die nur wenig kostbarere Plakette aus der Schule Donatellos zugesellte. Diese Kunst erging sich in kleinen Werken von wenigen Figuren, hauptsächlich sind es Reliefs mit der Madonna, die manchmal von Engeln und Heiligen umgeben ist, oder mit der Jungfrau der Verkündigung oder der das Kind anbetenden Mutter. Sie konnte das Feierliche der kirchlichen Vortragsweise ermäßigen und dafür eher das rein Menschliche in sich aufnehmen, das Natürliche, worin zu allen Zeiten die Kunst ihre Fortschritte macht. Die bürgerlich einfache Mutter mit dem Kinde, das Genrebild von weltlichem Leben und Liebreiz, haben lange vor den Malern schon diese bescheidenen Tonarbeiter gefühlt und verarbeitet. Leicht nahm der nachgiebige Stoff jeden neuen Eindruck auf, so wurden unzählige Hände beschäftigt und geschult, anregende Gedanken in Menge gesammelt und für die Nachkommen aufbewahrt. Das ist der Hintergrund für Lucas Kunst, und er selbst war von Haus aus ein schlichter Handwerker und keines bedeutenden Meisters Schüler. Er

Abb. 80. Auferstehung, Majolikarelief von Luca della Robbia (über der Tür Abb. 82).

sah Ghibertis Reliefstüren und Bronzestatuen entstehen, näherte sich Brunelleschi und arbeitete in unmittelbarer Nähe Donatellos; so ist er als Dekorator an den Stellen anzutreffen, wo alle diese und ihre Gehilfen tätig gewesen sind: in der Pazzikapelle, an Or San Michele (Madonnenrelief als Wappen der Ärzte und drei andere Wappen), in S. Miniato (Kassettendecke der Kapelle Michelozzos 1448 und vier Reliefmedaillons mit Tugenden in der Kapelle des Kardinals von Portugal nach 1461).

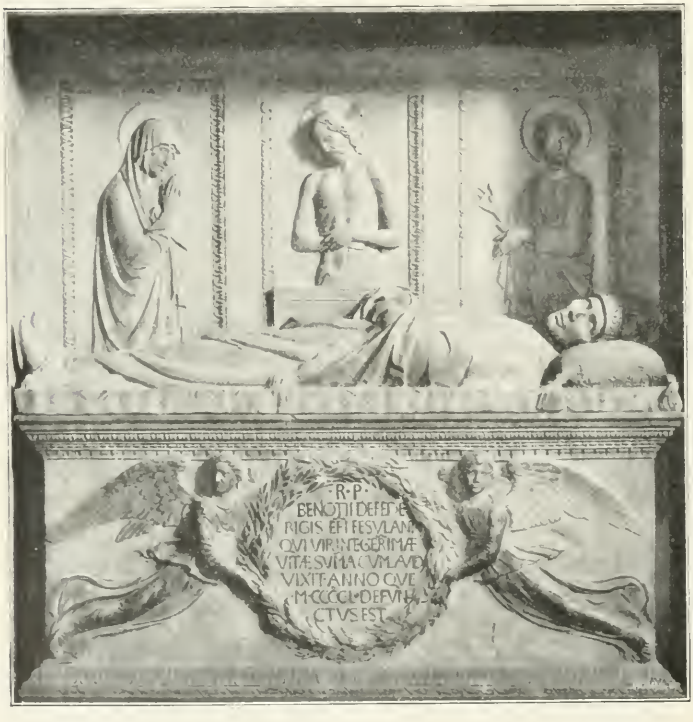

Abb. 81. Grabmal des Bischofs Federighi (ohne den Aufsatz), von Luca della Robbia. S. Trinita.

Lucas persönliche und früh entwickelte Begabung hat dieses toskanische Tonbild aus dem handwerksmäßigen Betriebe zu einem Kunstwerke erhoben. Sein Sinn für das Porträt, den er an Donatellos Vorbilde stärkt, und den im Gegensatz zu diesen beiden Ghiberti nicht hat, bringt es der Natur näher. Seinem Schönheitsgefühl verdankt es die künstlerische Komposition und die innerliche Anmut, wogegen Donatello in seinen zahlreichen Arbeiten auf diesem Gebiet, deren beste freilich nicht in

Florenz geblieben sind, bei einer überaus reichen Erfindung alles Charakteristische mit Schärfe erfaßt. Die bekannteste Frucht ihrer gemeinsamen Arbeit ist die florentinische Reliefmadonna im Rund oder Viereck oder in der Lünette, wie es der angewiesene Raum forderte; sie hat vorbildlich weiter gewirkt auf die Marmorbildhauer bis Michelangelo, auf die Maler bis Raffael. Aber was bei Donatello mehr Nebenbeschäftigung und eine der Arten seines Studiums ist, wird bei Luca zu einer Leistung um ihrer selbst willen, zu der Hauptaufgabe seiner Kunst. Im Technischen besteht zwischen beiden ein Unterschied: Donatello bevorzugt das ganz flache Relief mit reichlicher Innenzeichnung, Luca gibt die mittlere Erhebung bis zum Hochrelief, und es beweist sein sicheres Stilgefühl, daß er sich nicht verlocken ließ, Ghiberti in die malerisch vertieften Gründe (der zweiten Tür) zu folgen, was bei mehrfigurigen Reliefs so nahe lag. Dazu kommt als seine persönliche Zugabe eine tiefere Beseelung, und als Zutat zu der älteren Tonbildnerei die Verfeinerung des Farbenauftrags und die von ihm erfundene wetterbeständige Glasur, was alles diesen bescheidenen Gebilden erst sozusagen eine Rangstellung neben den dauerhaften und selbständigen Werken in Bronze oder Marmor hat verleihen können. Der verhältnismäßig wohlfeilen „Robbiaware" verschaffte nun ihre originelle Außenseite weiten Absatz und eine Produktionsdauer von über einem Jahrhundert.

Abb. 82. Bronzetür der Neuen Sakristei, von Luca della Robbia. Dom.

Nach Luca führte die Werkstatt sein Neffe Andrea († 1528), von dem die Wickelkinder am Findelhaus herrühren, und von dessen nicht weniger als fünf Söhnen der am meisten individuelle Giovanni um 1529 starb. Sie machen die Stilveränderungen ihrer Zeit mit. Andrea wird süß wie Fiesole, aber manchmal auch scharf und hart wie Verrocchio, seine Figuren sind weiß. Giovanni wird bunt, er liefert volle farbenprächtige Fruchtschnüre und Kränze, aber seine Figuren werden flau und langweilig, höchstens noch mürrisch und streng, nach dem Herzen seines

Abb. 83. Madonna vor der Hecke, von Luca della Robbia. Bargello.

Freundes Savonarola. Die Darstellungen nehmen auch an Umfang zu, und sie werden in demselben Maße anspruchsvoller, wie das Stilgefühl schwindet und das technische Vermögen zurückgeht, so daß sich Lucas feine und persönliche Art zuletzt wieder im Fabrikmäßigen verliert.

Trotz der reichlichen Ausfuhr ist der Vorrat an Robbiaarbeiten in Florenz immer noch bedeutend. Viele befinden sich an ihrem ursprünglichen Platz, wo sie „wirken", d. h. gewöhnlich schlecht und unter Störungen gesehen werden. Unsere Zeit ist an Kunst nicht mehr reich genug zu solcher Verschwendung an ungeeigneter Stelle, wir bekennen unsere Genugtuung über jedes Stück, das man in ein Museum gesperrt hat, und genießen dankbar den vollen Überblick, den uns die Sammlung der Robbiawerke in den ersten beiden Sälen des zweiten Stocks des Bargello gewährt. Hier ist auch Luca selbst mit erlesenen Stücken vertreten, großen Hochreliefs auf blauem Grunde, zum Teil von köstlichen farbigen Kränzen umgeben. Da sitzt die Madonna lebendig im Brustbild mit dem lachenden Kinde, das einen Apfel in den Händen hält, auf ihrem Schoß (28), oder in ganzer Figur vor einer grünen Wand, von der das Kind eine Blume bricht (31; Abb. 83), beidemale freundlich, aber mit einem Zuge von Hoheit, der Lucas Madonnen immer über das Spielende eines Genrebildes erhebt. Oder sie betet knieend das vor ihr liegende Kind an, wie auf den Temperatafeln des Filippo Lippi, ein Werk für die häusliche Andacht (21). Oder sie hält im Brustbild das segnende Kind, von zwei anbetenden Engeln umgeben (29), eine Lünette aus der abgebrochenen Kirche S. Pierino am Mercato Vecchio, früh und verhältnismäßig streng (1443; Abb. 84, der Blumenkranz gehört zwischen die zwei ornamentierten Einfassungen). Noch kirchlicher gehalten ist die etwa gleichzeitige ähnliche Lünette von einem Hause der Via dell' Agnolo (jetzt im Bargello); hier steht das Kind im langen Röckchen segnend mit einem Spruchband, die Engel tragen Blumenvasen. Beachtenswert ist immer der Wolkengrund zur Andeutung des Himmelsraumes, auch bei Halbfiguren!

In solchen Schöpfungen tritt der Meister aus seiner Werkstatt heraus und persönlich vor uns hin, der Gefährte Ghibertis und Donatellos.

Und nun kommen wir zu dem Maler Masaccio (1401—28). Wie ein Wunder vom Himmel scheint der frühvollendete Jüngling in diese doch wahrlich an großen Künstlern schon überreiche Welt gesetzt. Brunelleschi und Donatello sind die gewaltigen Neuerer, Ghiberti und Luca haben Wege im Reiche des Schönen

Abb. 84. Madonna mit Engeln, von Luca della Robbia. Bargello.

aufgeschlossen, bei Masaccio aber kommt man aus dem Verwundern und Staunen nicht heraus, wenn man einmal alles, was auf ihn gefolgt ist, zu vergessen sucht und nur fragt, wieviel denn eigentlich hinter ihm lag, woran seine Kunst anknüpfen konnte. Da werden wir in der Malerei hundert Jahre zurückgeführt, auf Giotto, und dieser Kluft Breite braucht man keinem, der selbst sehen kann, mit Worten auszumessen. Man lernt Masaccio nur an einer Stelle kennen, bei den Karmelitern jenseits des Arno. Dort befindet sich sein Hauptwerk, zu dem einst ganz Florenz wallfahrtete, wie zwanzig Jahre nachher zu Ghibertis Paradiesespforten, und wieder fünfzig Jahre später zu den Kartons von Lionardo und Michelangelo für den Großen Saal des Palazzo Vecchio.

In einem Überbleibsel der 1771 abgebrannten Karmeliterkirche, der kleinen halbdunkeln Kapelle der Brancacci, malte Masaccio um 1425, zunächst, wie man meint, mit seinem Lehrer Masolino zusammen, in Fresko Geschichten des Apostels Petrus nach der Bibel und der Legende, bei deren Betrachtung wir uns der Kürze halber auf eine Planeinteilung*) beziehen. Der Altar ist von je zwei

*)

1. Vertreibung aus dem Paradiese.	2. Bezahlung des Zinsgroschens. Abb. 85.	3. Predigt Petri (Masolino?).	Altar-	4. Petrus taufend. (Abb. 88.)	5. Heilung des Lahmen und der Petronilla.	6. Sündenfall (Masolino?).
7. Petrus im Gefängnis von Paulus besucht (Filippino).	8. Erweckung des Königssohns und Petrus auf dem Thron (z. Teil Filippino). Abb. 86.	9. Petrus und Johannes Kranke durch ihren Schatten heilend.	Wand.	10. Petrus und Johannes Almosen gebend.	11. Petrus und Paulus vor dem Prokonsul und Petri Märtyrertum (Filippino).	12. Petri Befreiung (Filippino). Abb. 87.

Abb. 85. Bezahlung des Zinsgroschens (links fehlt ein Stück), von Masaccio. Carmine.

Hochbildern eingefaßt, die Seitenwände haben je zwei Breitbilder, die an den Seiten vortretenden Wandpilaster je zwei Hochbilder, schmäler als jene ersten; die beiden oberen Pfeilerbilder stellen unabhängig von der Erzählung das erste Menschenpaar bei dem Sündenfall und der Austreibung dar. Masaccio starb über seiner Arbeit, die viel später Filippino Lippi auf der unteren Hälfte zu Ende brachte.

Abb. 86. Erweckung des Königssohns, von Masaccio und Filippino Lippi. Carmine.

Vasari, der alle Kunststücke der fortschreitenden Malerei erfahren und selbst mitgemacht hat, steht voller Bewunderung vor dieser Wirklichkeitsdarstellung, der perspektivischen Verkürzung, dem Zurückgehen der Farben, den Eindrücken des Körperlichen; wie diese Menschen fest auf ihren Füßen stehen, nicht mehr wanken oder schweben, wie sie ausschreitend das Terrain nehmen und vor uns hintreten, und wie sie als lebendige Persönlichkeiten uns ansehen und ergreifen. Vasari hat recht, Masaccio ist der erste moderne Maler. Seine Bäume sind wirkliche Naturgebilde, seine Häuser nicht bloß Kulissen, sondern für diese Menschen bewohnbar. Wenn wir das alles durch einen Schleier von Verwitterung und Verwahrlosung und leider auch sogenannter Restaurierung hindurch nachzuempfinden suchen, so wandeln uns Gefühle von Ehrfurcht und Wehmut an. Wie lange wird es dauern, bis man nichts mehr sieht als Staub und Schmutz!

Abb. 87. Petri Befreiung, von Filippino Lippi. Carmine.

Der komplizierte Vorgang mit dem Zinsgroschen kann nicht deutlicher und lebendiger ausgedrückt sein als auf dem Breitbilde (2), wiewohl in altertümlicher Weise der Zöllner zweimal und Petrus gar dreimal vorkommt; dabei ist die einfache, geradlinige Komposition von ungesuchter Schönheit, und mit Zuhilfenahme des Landschaftsgrundes ein Unterschied von Nah und Fern durchgeführt, an den Giotto nicht einmal gedacht hat. Eindringlich wirken die Hochbilder mit ihrem einen Handlungsmoment, der Taufe, der Krankenheilung und dem Almosen (4, 9, 10). Wie klar und zugleich schön ist wieder die Taufe komponiert, mit abgestuften Abständen zwischen Handelnden und Zuschauern! Das Gewand, nicht mehr schematisch in einzelne Hauptmotive gelegt, wird zum Ausdruck der ganzen Gestalt. Die zeichnende Umrißlinie wird immer mehr durch die gemalte Fläche, ein Modellieren in Licht und Schatten, ersetzt, nicht nur weil Masaccio technisch schon ein ganz anderes Fresko hat als die älteren Giottesken, sondern weil er die Dinge anders sieht und auch uns möglichst viel davon sehen lassen will. Das hat er nicht von seinem Lehrer, dem zagen, freundlichen Masolino, der die Renaissance wohl in allerlei Äußerlichkeiten, Kostüm und Architekturformen mitmacht, sondern von einem Erfinder in der perspektivischen Zeichnung, Brunelleschi, und von den Bildhauern, denen er es nun als Maler gleich tun will. Ghiberti spricht in seinen Memoiren öfters von dieser neuen Art des künstlerischen Sehens, das nach Abstreifung des Konventionellen die Erscheinungen so wiedergeben will, wie sie vom Auge aufgenommen werden, und das damals die Bildhauer sowohl wie die Maler von Florenz beschäftigte. Und ehe noch die Plastik eine lebensgroße Vollstatue wagt, tritt hier der Maler mit unbekleideten Körpern auf, mit den Täuflingen (4) und namentlich dem alsbald berühmt gewordenen Frierenden, der einst zitternd

Abb. 88. Petrus taufend, von Masaccio. Carmine.

Abb. 89. Dreifaltigkeit, von Masaccio. S. Maria Novella.

sich schüttelte, und mit dem schmerzerfüllten Menschenpaar der Vertreibung, das noch auf Michelangelo Eindruck gemacht hat. Gleich Donatello gibt Masaccio auch einzelnen Köpfen die Züge bestimmter Personen, und wie sehr er als Realist zu ihm und Brunelleschi gehört, würde man noch deutlicher aus einem nun verschwundenen Fresko sehen, das er zum Andenken an die Einweihung der Kapelle (1422) mit grüner Erde in Helldunkel (also wie Paolo Uccello im Chiostro Verde der Maria Novella) oberhalb einer Tür an die Wand malte, eine Prozession mit vielen bekannten Persönlichkeiten in ihrer sonderlichen und zum Teil recht auffallenden Kleidung. Damit war auch der Anfang gemacht zu den Versammlungen der zuschauenden Cittadini auf den Fresken der Florentiner.

Vasari gibt die Predigt Petri (3) dem Masolino, sowie die Heilung des Lahmen (5), die in der Tat einige Ähnlichkeiten mit beglaubigten Fresken Masolinos in Castiglione d'Olona aufweist, und die neuere Kritik hat den Sündenfall (6) hinzugefügt, weil dort Adam und Eva nach andren Modellen als bei der Vertreibung (1) genommen und außerdem weniger lebendig aufgefaßt sind. Aber der wirkliche Masolino müßte sich dann auf unbegreifbare Weise in seinen späteren Bildern verschlechtert haben, so sehr stehen sie in der inneren Lebendigkeit und in der Komposition hinter denen der Brancaccikapelle zurück: die Heilung des Lahmen und der Petronilla (5) mit der Architekturperspektive des Hintergrundes und den zwei jungen Edelleuten in lombardischer Tracht, die die beiden Teile des Bildes verbinden, geht durchaus über Masolinos Vermögen. Wir erkennen darum hier vielmehr den Anfänger Masaccio, der sich in Äußerlichkeiten näher an die Art

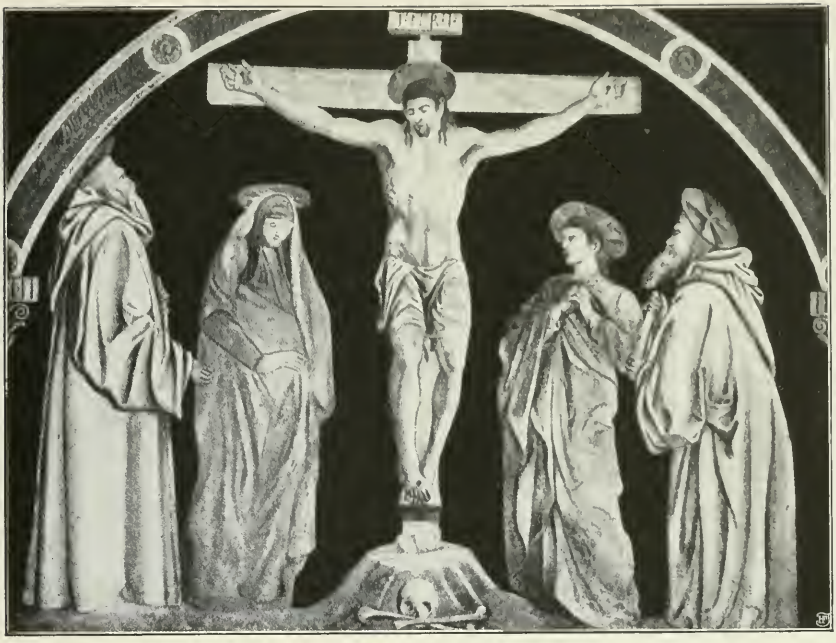

Abb. 90. Kreuzigung, von Andrea del Caſtagno. Uffizien.

ſeines Lehrers hält. Warum er den Cyklus nicht vollendete, iſt uns nicht bekannt; wir wiſſen von ihm nichts weiter als daß er in Rom geſtorben iſt, wie es ſcheint, in kümmerlichen Verhältniſſen.

Filippino Lippi, der uns durch Nachläſſigkeiten und rohe Bravour in ſeinen ſpäteren Werken ſo oft verſtimmt, iſt hier als Fortſetzer Maſaccios des höchſten Lobes wert. Wir wiſſen nicht, warum das unvollendete Werk über fünfzig Jahre liegen blieb, noch wie Filippino zu ſeinem Auftrage kam. Zu der Erweckung (8) hat noch Maſaccio einiges beigetragen und vielleicht auch durch einen Entwurf die überaus würdevolle Anordnung vorbereitet. Zu dem nackten Königs-

Abb. 91. Abendmahl, von Andrea del Caſtagno. S. Apollonia.

Abb. 92. Filippo Scolari, von Andrea del Castagno. S. Apollonia.

sohn stand dann Ghirlandaios Schüler Francesco Granacci Modell, nach seinem Lebensalter etwa 1490. Die andren drei Bilder gehören Filippino ganz. Die zweiteilige Komposition des breiten ist weniger großartig, aber klar und ruhig, die Einzelgestalten der zwei schmalen Pfeilerbilder reichen an den Ernst und die Hoheit Masaccios. In dem ausgeführten Beiwerk und der flüssigen, gewandten Pinselführung erkennt man leicht den moderneren Maler.

Von Masaccio finden wir noch zwei Andachtbilder in Florenz; eine Dreifaltigkeit in Fresko in S. Maria Novella (Eingangswand) mit dem Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, umschlossen von einer Renaissancenische mit kassettiertem Tonnengewölbe, vor der außen noch ein Stifterpaar kniet. Ein großes, strenges Werk aus seiner besten Zeit, von dem freilich nicht viel mehr erhalten ist als die Linien mit ihrer imponierenden Perspektivwirkung (Abb. 89). Sodann eine frühe Altartafel in Tempera aus S. Ambrogio, jetzt in der Akademie, mit der Madonna im Schoße der h. Anna, kühl und korrekt, ganz diesem kaum jemals von einem Künstler mit Erfolg behandelten Gegenstande angemessen. Welch ein Glück, daß sich sein Talent in der Erzählung hat bewähren können!

So groß sein Einfluß nachmals geworden ist, so konnte er doch bei seiner kurzen Lebensdauer keine fertigen Schüler hinterlassen, und recht eigentlich ging die von ihm ausgestreute Saat erst in den Fresken Filippo Lippis und Ghirlandaios auf. In einseitiger Weise zeigen uns das, was er gewollt hat, zwei an Jahren ältere Maler, die ihn lange überlebten, Andrea del Castagno (1390—1457) und Paolo Uccello (1397—1475). Jenem kommt es vor allem auf die Charakteristik der Körper an, deren Formen er plastisch herausarbeitet wie ein Bildhauer, und an deren Muskeln und Sehnen er das Gefallen eines Athleten oder auch eines Anatomen zu haben scheint. Aus den knochigen Händen und Köpfen spricht ein Zeitalter, das sich etwas geistig bedeutendes nicht ohne irgendwelche Eindrücke von Körperstärke vorstellen kann. Castagno ist die Einzelerscheinung die Hauptsache, wiewohl er seine Figuren zu Gruppen zusammenstellt. Was in Masaccios erzählenden Fresken als eine

Abb. 93. Reiterkampf, von Paolo Uccello. Uffizien Nr. 29.

natürliche, von innen kommende Bewegung zutage tritt, das erscheint bei ihm, wenn er komponiert, wie eine Überanstrengung, eine mehr körperliche als geistige Kraftäußerung.

In den Uffizien findet sich eine Freskolünette aus S. Maria Nuova, ein frühes Werk, der Gekreuzigte zwischen Maria und Johannes und zwei etwas weiter nach vorn getretenen Kamaldulensermönchen, die alle außer Maria sich dem Christus entgegenwenden, so daß nun perspektivisch die Wirkung entsteht, als ob sie das Kreuz im Halbkreis umständen (Abb. 90).

In dem Cenacolo di S. Apollonia ein Werk der vollen Reife, nach 1450, das große Abendmahl von mächtiger Lebendigkeit dieser vielen über Tisch gestikulierenden Menschen, als hätte Donatello dazu die Bewegungen geliehen, wogegen die Anordnung der Beine unter der Tafel nur notdürftig gelungen ist, höchst kräftig in der Wirkung der gut erhaltenen Farben (Abb. 91). Das Merkwürdigste sind jedoch die stark restaurierten neun Einzelfiguren in Fresko, die einst den Wandschmuck einer Villa Strozzi, später Pandolfini, in Legnaia bildeten, Arbeiten aus Castagnos früher Zeit. Ideale und beabsichtigte Porträts von Männern und Frauen stehen da in ihren tabernakelartigen Umrahmungen, treten mit einem Fuß über die Sohlbank hinaus (Farinata degli Uberti, Abb. 9) oder strecken die Hand nach vorn (Dante, Abb. 18) oder ziehen durch aufspielerische Gebärden den Blick auf sich (Pippo Spano, Abb. 92). Wir kennen diese Belebungsmittel von Donatello her, dem sie dann wieder Mantegna und Bellini abgesehen haben. Ganz zuletzt wird Castagnos Vorliebe für Verkürzungen und gesteigerte Bewegung sogar manieriert, wie wir aus seinem stürmischen Dreifaltigkeitsfresko mit dem heiligen Hieronymus in der Hieronymuskapelle der Annunziata sehen (1455). Immer scheint ihm die Vorstellung einer Statue vorzuschweben, deren Bild er auf die Fläche bringen, in deren Ausdruck er es dem Bildhauer gleich tun möchte. So blieb er auf halbem Wege stehen, während Masaccio auf demselben Wege ein Maler wurde.

Uccello war von Haus aus Goldschmied und half Ghiberti an seinen Baptisteriumstüren, er wird als Maler von Einzelfiguren und Liebhaber perspektivischer Schwierigkeiten noch später von bedeutenderen Fachgenossen geschätzt und sogar bewundert, wogegen er auf die Farbe gar kein Gewicht gelegt haben muß. Ein Reiterkampf in den Uffizien (Abb. 93, zu einer Folge von vier Temperabildern für die Medici gehörend) macht auf uns heute den Eindruck, als hätte ein Kind seine Spielfiguren aus Holz aufgestellt. Aber die fast verloschenen Helldunkelfresken in grüner Erde aus dem Alten Testament im Chiostro Verde der Maria Novella, mit einzelnen prächtigen Gestalten und zwei Köpfen, waren noch für ihre Zeit (1446) eine ansehnliche Leistung, und zwar gehören ihm nicht bloß die Sündflut und Noahs Dankopfer und Trunkenheit im vierten Bogen, sondern auch noch Stücke der früheren, z. B. die andre Sündflut. Man wird hier den großen Fortschritt nach der Natur hin gegenüber den Giotteskeu, die immer wieder in das Stilisieren zurückfallen, nicht verkennen, wodurch solche Studien bei aller Einseitigkeit ihrer Ziele doch ihren Wert haben.

Und nun kommt zu den für die Richtung der florentinischen Frührenaissance charakteristischen Malerzeichnern noch ein Kolorist von bedeutendem Ruf: Domenico Veneziano, der bald nach 1400 wahrscheinlich in Venedig geboren war und 1461 in Florenz starb. Sein Urteil galt etwas, und sein Name ist in allerlei Erzählungen verbunden worden mit technischen Neuerungen in der Malerei, die an verschiedenen Orten Italiens aus dem Dunkel der Überlieferung ans Licht treten. Man berief ihn 1439 nach Perugia, wo der berühmte umbrische Freilichtmaler Piero dei Franceschi sein Schüler wurde. Andrea del Castagno soll ihm nach Vasari das Geheimnis der Ölmalerei entlockt und ihn dann, um sich des Konkurrenten zu entledigen, erschlagen haben. In Wirklichkeit starb der Mörder vier Jahre vor seinem angeblichen Schlachtopfer. In Florenz hat sich von Domenico Veneziano eine bezeichnete Altartafel erhalten (Abb. 94, aus S. Lucia dei Magnoli an der Via dei Bardi), eine thronende Madonna mit beiderseits zwei stehenden Heiligen in einer dreiteiligen Architektur, von eigentümlich strengem Ausdruck und weißlich leuchtenden Farben, die an Franceschi erinnern. Aber das Bild ist stark verputzt und bleibt auch übrigens in seiner Erscheinung erheblich hinter dem hohen Ruhm seines Urhebers zurück.

Abb. 94. Madonna, von Domenico Veneziano. Uffizien.

Abb. 95. Cappella Pazzi, Vorhalle.

II. Renaissancekirchen.

Brunelleschi: Cappella dei Pazzi, S. Lorenzo und S. Spirito. S. Francesco al Monte (Cronaca). Die Annunziata. Alberti: Heiliggrabkapelle und Fassade der Maria Novella. Ognissanti.

Grundlegend sind drei Werke Brunelleschis, die Kirchen S. Lorenzo und S. Spirito und die Kapelle der Pazzi.

Die Cappella dei Pazzi im vorderen Klosterhof der S. Croce wurde 1430 begonnen, 1442 im Bau und 1469 in der Dekoration vollendet. Dieser kleine Zentralbau mit seinen wundervollen Raumverhältnissen und dem durchdachten Detail spricht am reinsten seine Absichten aus. Durch die Vorhalle treten wir in einen quadratischen Hauptraum unter die Kuppel, und wir sehen rechts und links in einen länglich viereckigen Seitenraum mit kurzem Tonnengewölbe, wodurch der Grundriß (Abb. 97) in der Querrichtung rechteckig wird (im Verhältnis von 3 zu 2) — und nach hinten in ein kleineres Quadrat, den Altarraum, mit einer kleineren Kuppel. Diese korrespondiert mit einer gleichgroßen, die über der Mitte der Eingangshalle zwischen Tonnengewölben liegt, wie sich auch in der quadratischen Grundfläche des Altarplatzes das Mittelfeld der Vorhalle genau wiederholt. Mit Einrechnung des Altarplatzes ist die Tiefe des ganzen Innern gleich der Breite. Die Wölbung der Seitenräume mit einem von Gurten eingefaßten kassettierten Bogen erinnert an römische Triumphaltore. Die beiden inneren Gurte tragen auf einem Scheitel die als Halbhochkugel über Zwickeln konstruierte Kuppel; vorn und hinten ruht diese auf zwei Blendbogen, die über dem von Pilastern getragenen Gebälk der Wände aufsteigen (Abb. 96). Die Kuppel setzt mit einem kräftigen Gurtgesimse an und ist durch schmale Rippen in zwölf Felder (nicht acht wie bei

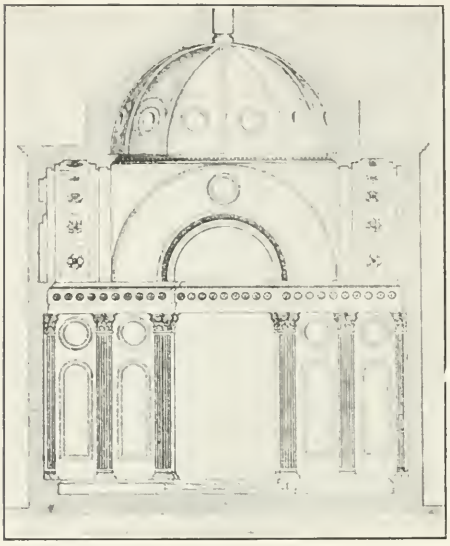

Abb. 96. Cappella Pazzi, Schnitt.

der Domkuppel) geteilt, in die überhöhte Lünetten mit Rundfenstern einschneiden. Von außen bildet ihr Mauerwerk einen von zwölf runden Luken durchbrochenen Zylinder unter einem flach gewölbten Ziegeldach, dessen Scheitel geöffnet und von einem Rundtempelchen überdeckt ist.

Der ganzen Breite des Baus ist die sechssäulige, als kassettiertes Tonnengewölbe mit breiten Gurten behandelte Eingangshalle vorgelegt (Abb. 95). Das breitere Intercolumnium der Mitte betont den Zugang zu dem mit einem Tympanon bekrönten Portal. Hier wird das Tonnengewölbe von einer Kuppel unterbrochen, und die gerade Linie des Gebälks von einem Halbkreisbogen, der einschneidet in die das Tonnengewölbe verkleidende Attika und die Achsenrichtung kräftig hervorhebt. Die Attika, mit einem hohen Kranzgesimse und darüber einem von kurzen Stützen getragenen, vortretenden Sparrendach (einer späteren Zutat), hat Marmortäfelung zwischen gekuppelten Pilastern, die hier zum erstenmale in der Renaissance erscheinen; einfache Pilaster in der Breite der unteren Säulen hätten plump gewirkt. Den sechs glatten korinthischen Säulen, deren äußere Zwischenräume einst durch Schranken gesperrt waren, entsprechen Pilaster an der von schlanken Rundbogenfenstern durchbrochenen Wand, wo die Gurte der Wölbung über einem durchlaufenden Scheingebälk ansetzen, das ebenso gegliedert und im Friesfelde mit plastischen Rundscheiben besetzt ist, wie das über den Säulen liegende und das alle Wände des Innenraums umziehende Gebälk. Hier im Innern öffnet sich die Rückwand dem Portal gegenüber mit einem Bogen nach dem Altarplatz (Abb. 101).

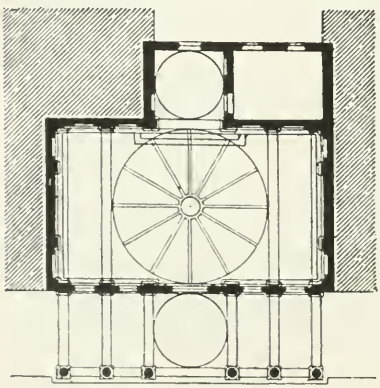

Abb. 97. Cappella Pazzi, Grundriß.

Haben wir die Harmonie dieser Verhältnisse, vom Grundriß aus in die Breite und aufwärts, auf unsre Sinne wirken lassen, so fragen wir die Bauformen nach ihrem Anteil an dieser Wirkung. Sie sind durchweg antik und so streng angewandt, daß wir ganz vergessen, daß es einmal ein Mittelalter für die Architektur gegeben hat. Alles Dekorative ist linienmäßig klar und noch dazu von einer Einfachheit, die an das Nüchterne des Empirestils erinnern könnte. Der Geist, der hier mehr rechnete als dichtete, fand in der ausgesprochenen Vernünftigkeit der antiken Bauglieder den ihm zusagenden

Abb. 98. Cappella Pazzi, Inneres. Evangelist Markus, von Luca della Robbia.

Abb. 99. Cappella Pazzi, Inneres. Apostel, von Andrea della Robbia.

Ausdruck, und bei einem tempelähnlichen Bau wie diesem konnte er sich leichter über das Mittelalter hinwegsetzen. Brunelleschis jüngerer Freund und — wie wir gerade hier zu sehen meinen und sagen dürfen — Schüler Luca della Robbia hat dem einfachen Bilde farbigen Schmuck hinzugefügt. Die vier Rundreliefs der Evangelisten in den Zwickeln (Abb. 98) unter der Kuppel mit ihrer strengen Zeichnung, den kräftig bunten Farben und dem byzantinischen Ernst des Ausdrucks sind eins seiner frühesten größeren Werke, noch aus den dreißiger Jahren. Die zwölf Apostel, weiß auf blauem Grunde, an den Wänden sind Arbeiten seines Neffen Andrea (Abb. 99). Übrigens war in der ganzen inneren Ausstattung noch viel mehr Farbe ursprünglich vorhanden oder beabsichtigt. Die Vorhalle im Schmuck ihrer glasierten Kassetten gibt davon noch den vollen, ursprünglichen Eindruck. Wo Brunelleschi baut, pflegt Donatello als Dekorator nicht zu fehlen. Ihm wird der Marmorfries mit den reizend lebendigen Cherubimköpfchen zugeschrieben, aber die Ausführung gehört durchaus seinem Schüler Desiderio da Settignano (Abb. 100).

Seine Arbeit an S. Lorenzo begann Brunelleschi noch vor der Domkuppel und der Pazzikapelle; die Ausführung zog sich bis lange über seinen Tod hinaus

Abb. 100. Cappella Pazzi, Inneres. Cherubimfries, von Desiderio da Settignano.

Abb. 101. Cappella Pazzi, Blick auf den Altar.

und entfernte sich vielfach von seinen Absichten, so daß diese nur noch in der Anlage des Ganzen und in einzelnen Teilen zu erkennen sind. Die einst vom heiligen Ambrosius geweihte Kirche war im 11. Jahrhundert hergestellt und 1060 neu geweiht worden. Acht Familien, darunter die Medici, verpflichteten sich, zu einem 1419 beschlossenen größeren Neubau beizutragen, und Giovanni gewann dafür seinen Freund Brunelleschi, der die Alte Sakristei am südlichen Arme des Querschiffs 1421 begann und 1428 vollendete. Bei seinem Tode 1446 war das Querschiff noch nicht fertig, das Langhaus noch nicht angefangen. Den weiteren Bau übernahm sein Schüler Manetti; ein Jahr nach dessen Tode, 1461, wurde der Hochaltar geweiht. Drei Jahre später starb Cosimo Medici. Er hatte um 40000 Gulden das Patronatsrecht für seine Familie gewonnen und war der wichtigste Gönner des Werkes gewesen, dessen Abschluß er nicht mehr erlebte. Eine Fassade bekam die Kirche nie; Entwürfe Michelangelos dazu (für Leo X. zwischen 1516 und 20) sind liegen geblieben.

Wir treten vom Querschiff aus in die Alte Sakristei (Abb. 102). Über quadratischem Grundriß ruht auf vier halbkreisförmigen Wandbogen, die durch Zwickel verbunden sind, ohne Tambour die schirmförmige Kuppel mit zwölf von Rippen eingefaßten Fächern und ebensovielen Rundfenstern, die jetzt vermauert sind. Ein edler, harmonischer Raum, leider barbarisch übertüncht, im System der Pazzikapelle*), aber mit sehr viel reicherer Wandbekleidung. Die ganze

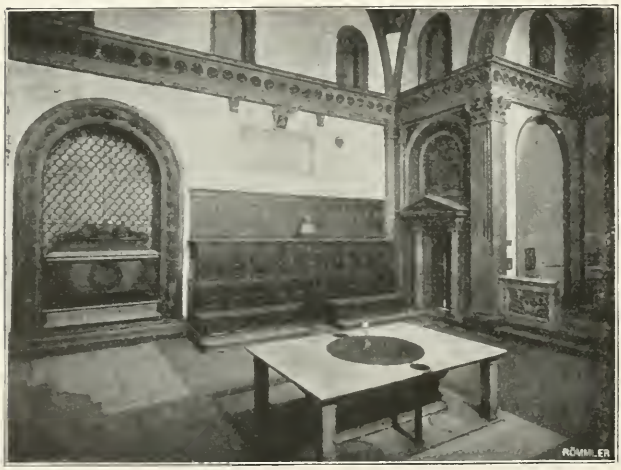

Abb. 102. Alte Sakristei in S. Lorenzo.

*) Nur mit geschlossenen Wänden! Historisch ausgedrückt, ist die frühere Sakristei in der Pazzikapelle wiederholt, die außerdem noch außen eine Vorhalle, innen ein kurzes Tonnengewölbe rechts und links, sowie einen Altarraum erhalten hat.

innere Ausstattung fügte Donatello hinzu: die Medaillons mit Geschichten Johannis des Täufers in den Zwickeln und mit den Evangelisten in den Lünetten, alles ausgeführt in dem bescheidenen Stuck und einstmals farbig, jetzt leider übertüncht; über den zwei hinteren Türen je zwei Heilige auf farbigem Grunde, ebenfalls in Stuck. Donatello gehört auch die einfache, streng eingeteilte Flügeltür von Bronze (Abb. 104) mit jederseits fünf viereckigen Feldern und zwei disputierenden Heiligen auf jedem in ganz flachem Relief, sowie eine besonders aufgestellte, äußerst lebendig aufgefaßte Tonbüste des Laurentius (Abb. 103). Unter dem Tisch in der Mitte, in einer einfachen Grablade aus Marmor (nicht von Donatello, vielleicht von Buggiano, dem das Madonnenrelief am Altar gehört, um 1430), ruht der Stifter der Sakristei, Giovanni Medici, mit seiner Gattin (Abb. 105). Sein Sohn Cosimo wurde 1464 in der Kirche unter der Kuppel bestattet, die Inschrift auf der Bronzeplatte von Verrocchio — pater patriae — wurde in dem Aufstand von 1494 zerstört, und die Platte nachmals erneut. Zwei Jahre nach Cosimo starb auch Donatello, er wurde in der Gruft seines Gönners beigesetzt. Bald darnach, 1472, ließ Lorenzo der Prächtige durch Verrocchio für seinen Vater Piero († 1469) und dessen Bruder Giovanni († 1463) ein Grabmal errichten, das jetzt hier in einer umrahmten Wandnische steht: ein roter Porphyrsarkophag auf einem Marmorsockel mit wundervoller Bronzearbeit, Klauenfüßen, Akanthus und einem geflochtenen Gitter als Rückwand, alles bloß ornamental gehalten und ohne Figurenschmuck (Abb. 106). Das echte Werk eines Goldschmiedbildhauers von gediegenster Ausführung, in seiner großartigen Einfachheit von den schon um diese Zeit in den florentinischen Kirchen sich erhebenden marmornen Prachtgräbern eigentümlich abstechend. Ursprünglich befand es sich in der benachbarten Kapelle der Madonna di S. Zanobi. Auch Giuliano und Lorenzo selbst

Abb. 103. Alte Sakristei in S. Lorenzo. Laurentiusbüste Donatellos.

Abb. 104. Alte Sakristei in S. Lorenzo. Bronzetür Donatellos.

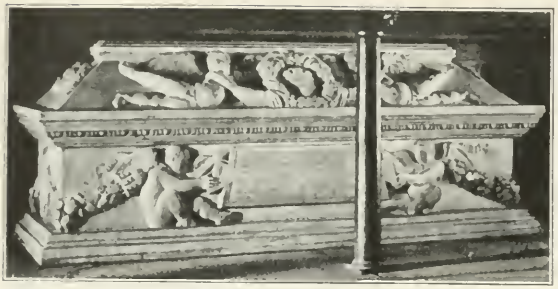

Abb. 105. Alte Sakristei in S. Lorenzo.
Sarkophag des Giovanni de' Medici.

wurden in demselben Sarkophag bestattet und erst viel später unter den Sockel der Madonna Michelangelos in der Medizeerkapelle verbracht.

In der Anlage der Kirche schloß sich Brunelleschi an die Form der altchristlichen Basilika an (Abb. 107 u. 108). Das Mittelschiff öffnet sich mit Bogen über vierzehn korinthischen Säulen und zwei Pfeilern gegen die Seitenschiffe, an die sich niedrigere Kapellenreihen anschließen; die beiden Seitenschiffe haben Kuppelgewölbe, im Mittelschiff liegt auf den Obermauern über den Arkaden eine flache Kassettendecke. Über der Vierung erhebt sich eine für das Ganze zu schmächtige Kuppel ohne Tambour (von Manetti, der hier hinter Brunelleschis Gedanken zurückblieb). Der Chor und die Querschiffsarme schließen geradlinig ab. Der Fußboden ist mit Marmorplatten belegt, das Innere überall häßlich weiß übertüncht. Bei so bescheidenen Abmessungen (Höhe des Mittelschiffs bis zum Gesims 21,90, Länge bis zur Kuppel 55,225 Meter) war keine großartige Raumwirkung erreichbar, sondern nur der Eindruck einer wohltuenden Schönheit, die sich höchstens unter den prächtigen Mittelschiffsarkaden zur Feierlichkeit steigert. Zwischen den Kapitälen und den Bogenanfängen ist ein viereckiges Gebälkstück eingeschoben, dessen Wirkung wir nicht ohne weiteres mehr und höchstens noch soweit empfinden, als es die Bogen schlanker erscheinen läßt; Brunelleschi nahm diesen „Kämpferaufsatz" von antiken Kreuzgewölben, z. B. der Konstantinsbasilika und den Thermen des Caracalla, die er kannte. Die Säulenschäfte sind glatt gelassen, wie sich denn überhaupt in der Renaissance eher eine Abneigung gegen die Kannelierung bemerkbar macht, — aber Kapitäle, Kämpfer und Arkaden wirken beinahe reich. In der Dekoration bevorzugt Brunelleschi das Antike, die stilisierende Ornamentik, die ja auch Donatello anzuwenden pflegt. Keine Blätter und Fruchtkränze wie bei Ghiberti, nichts Lebendiges, was der Gegenwart angehört und an die Zeit erinnern könnte. Das alles wurde übrigens erst nach Brunelleschis Tode und

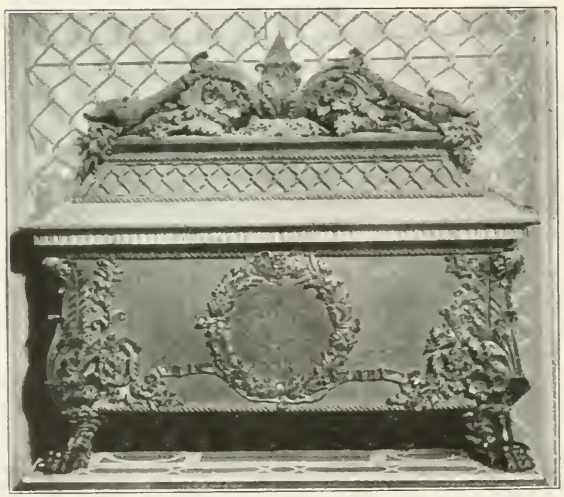

Abb. 106. Alte Sakristei in Lorenzo.
Medizeersarkophag, von Verrocchio.

gewiß nicht immer nach seinen Absichten ausgeführt.

Bei der Lichtlosigkeit der Kirche ist es ein Glück, daß sie nicht viel enthält, was darunter leidet. Eine Sängertribüne im linken Seitenschiff, ähnlich der im Dom, aber ohne Skulpturen, hat noch Cosimo Medici bei Donatello bestellt. Zwei viereckige Bronzekanzeln auf Marmorsäulen, am Ende des Mittelschiffs, mit lebhaft wilden Passionsszenen in ganz flüchtig behandeltem Relief, umgibt völliges Dunkel. Er sind späte Arbeiten aus Donatellos Werkstatt. Die Kanzel auf der Südseite ist der Vollendung näher gebracht (Abb. 109). Eine „Verkündigung" von Filippo Lippi hängt in der schlechtesten Beleuchtung (linkes Querschiff, Capp. Martelli).

Abb. 107. S. Lorenzo, Blick auf die Eingangsseite.

Links an die Kirche grenzt ein grünbewachsener Klosterhof mit zwei Geschossen; man weiß nicht, wer ihn (seit 1457) erbaut hat, keinesfalls Brunelleschi. Westlich daran stößt ein Hochrenaissancebau, die Laurenziana, die mitsamt der Holzdecke im Innern und der Anordnung des Hauptsaals auf Michelangelos Pläne (für Clemens VII. seit 1523) zurückgeht. Er selbst hat noch die Vorhalle ausgeführt mit ihrem eigentümlichen Hauptmotiv der in Nischen gestellten Säulenpaare, Vasari dann nach seinen Entwürfen die Treppe, die zu ihr hinanführt (Abb. 110).

Auf der entgegengesetzten Seite, am nördlichen, rechten Querschiff, liegt die Neue Sakristei, die Michelangelo 1520 bis 24 für den Kardinal Giulio (Clemens VII.) als Grabkapelle des Medizeerhauses ganz entsprechend der Alten Sakristei Brunelleschis erbaute. Wir kehren später in diesen Raum zurück. Die anspruchsvolle Grabkirche der Großherzoge mit ihrer protzig bunten Mosaikdekoration und der alles überragenden Kuppel ist dann noch ganz zuletzt (seit 1604) hier auf der Nordseite angeflickt worden. So ist S. Lorenzo links und auf der Chorseite umbaut. An der rechten Seite wird eine einfache Verkleidung sichtbar, die die Konstruktion des Innern ausdrückt. Die Fassade steht im Backsteinrohbau (Abb. 15).

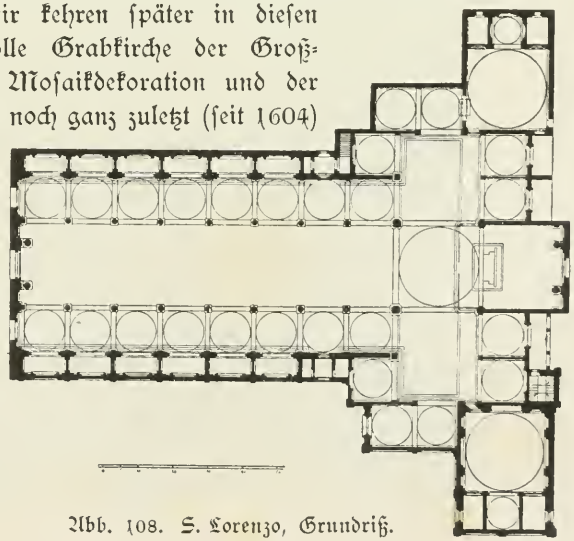

Abb. 108. S. Lorenzo, Grundriß.

Die Kirche S. Spirito (Abb. 111 u. 112), außen im Rohbau liegen geblieben, hat nachträglich einen jetzt restaurierten

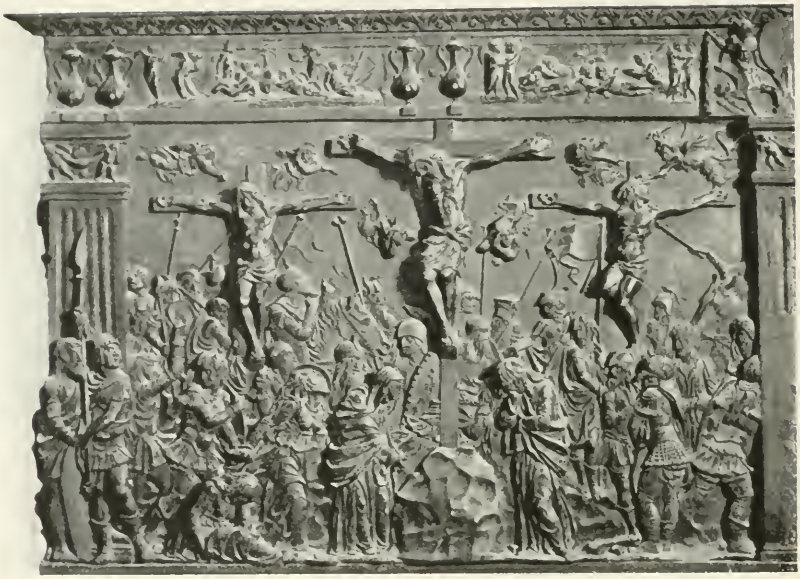

Abb. 109. S. Lorenzo. Relief von der linksseitigen (Evangelien-) Kanzel.

Turm von Baccio d'Agnolo erhalten; die späten Klosterhöfe bieten nichts Bemerkenswertes. Die Disposition entspricht der von S. Lorenzo, nur ist S. Spirito länger, das Langhaus hat auch ein Säulenpaar mehr, — breiter (erheblich breiter im Querhaus!) und höher (25,68 licht im Mittelschiff). Sie hat viel mehr Licht und eine prächtige Raumwirkung; ariosa sagt Vasari. Das Mittelschiff ist flach gedeckt, die Seitenschiffe haben quadratische Kappengewölbe, die halbrund in die Umfassungsmauer

Abb. 110. S. Lorenzo. Aufgang zur Bibliothek.

einschneidenden und mit Halbkuppeln überwölbten Kapellen eine annähernd gleiche Höhe. Der Grundriß bildet ein lateinisches Kreuz mit einem das Langhaus über die Vierung fortsetzenden Chor. Der Chor und das Querschiff sind geradlinig abgeschlossen, und um beide sind die Nebenschiffe und die Kapellenreihen herumgeführt, ungewöhnlicherweise so, daß der Abschluß durch die gerade Zahl von vier Gewölbequadraten und Kapellen erfolgt. Alles das geht auf Brunelleschis Gedanken zurück, nach dessen Plänen die Kirche (ursprünglich eine Gründung der Augustiner-Eremiten aus der Mitte des 13. Jahrhunderts) 1436 oder bald darauf begonnen und langsam weitergeführt wurde. Brunelleschi war 1446 gestorben. Den Bau übernahm 1452 sein Schüler, der ältere Manetti, der auch an S. Lorenzo tätig war (S. 134). Auch der starb darüber hinweg, und erst 1487 war die Kirche inwendig vollendet. Sie hat eine unbedeutende Kuppel über der Vierung erhalten. Die glatten Säulen haben über dem korinthischen Kapitäl das Einsatzstück wie in S. Lorenzo, aber den Arkaden fehlt die dekorative Bekleidung, und das ganze Innere macht — anders als S. Lorenzo — bei aller Großartigkeit und Weite, trotz reichlicherer Ausstattung mit Chorschranken in Erz und Marmor, mit Skulpturen und Altarbildern, doch den Eindruck einer gewissen Leere.

Abb. 111. S. Spirito, Blick auf den Chor.

Die Anregungen, die Brunelleschi in seiner Alten Sakristei von S. Lorenzo gegeben hatte, nahm hier in S. Spirito einer seiner Nachfolger, wahrscheinlich Giuliano da Sangallo, auf, indem er mit dem linken Seitenschiff einen kleinen Zentralbau vom höchsten Reiz verband (1489—92). Die achteckige Anlage der Sakristei (Abb. 113) baut sich in zwei Geschossen auf, deren Wandflächen von korinthischen Pilastern und dem Gebälk darüber eingefaßt werden. Im Erdgeschoß öffnen sich die Wände mit Torbogen

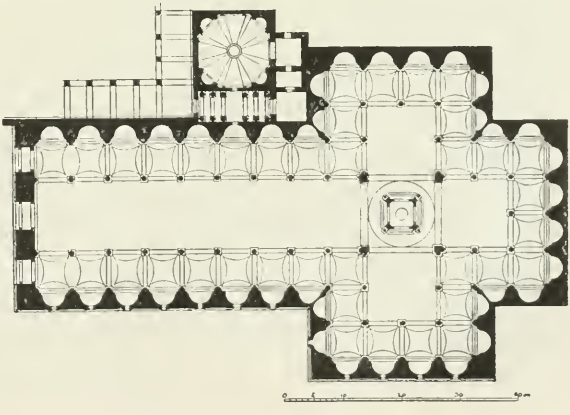

Abb. 112. S. Spirito, Grundriß.

Abb. 113. Sakristei von S. Spirito.

gegen fünf halbkreisrunde Nischen (eine für den Hauptaltar, vier für Kapellen) und drei zum Teil vermauerte Ausgänge; in dem niedrigeren Obergeschoß sind sie von viereckigen Fenstern durchbrochen. Darüber liegt eine achtteilige Fächerkuppel mit Rundfenstern in den Lünetten, die wie bei der Cappella Pazzi in die Gewölbekappen einschneiden. Die Wölbung setzt auf Kämpfergesimsen an, wie bei den Arkaden des Colosseums und des Marcellustheaters. Cronaca, von dem der Kuppelbau herrührt (1496), hat zusammen mit dem Erbauer der Sakristei zwischen diese und die Kirche auch noch eine längliche Vorhalle gelegt (1493), mit einem Tonnengewölbe, das reichlich schwer auf zwölf schlanken Säulen, je drei Paaren zur Seite des Durchganges, ruht; die Kapitäle und die kassettierte Decke des Gewölbes sind von Andrea Sansovino.

Cronaca, eigentlich Simone del Pollaiuolo (1454—1508) ist in Florenz der letzte Vertreter der von Brunelleschi begonnenen Richtung. Den großen Meister selbst hat er ja nicht mehr erlebt. — Als er noch jung war, übernahm er den Bau einer kleinen Kirche, die uns mit den einfachsten Mitteln ganz reine Verhältnisse gibt. S. Francesco al Monte, auch S. Salvatore genannt, am Wege nach S. Miniato, sollte nur eine bescheidene Klosterkirche sein für die Franziskaner-Minimi, die Einsiedler des Franz von Paula, die erst 1475 vom Papst ihre Bestätigung erhalten hatten (Abb. 114). Der Bau, dessen Chronologie verworren ist, zog sich lange hin. Er hat nur ein einziges Schiff mit Kapellenreihen und offenem Dachstuhl. Den Pfeilern der Kapellen sind einfache Pilaster vorgelegt, die sich an der Oberwand über dem Laufgang wiederholen; hier entsprechen den unteren Arkaden Renaissancefenster, die abwechselnd mit Dreieck und

Abb. 114. S. Francesco al Monte, Blick auf den Chor.

Abb. 115. SS. Annunziata, Blick auf den Chor.

Kreissegment verdacht sind und reichliches Licht einlassen. Das ist alle Dekoration. Auch im Chor, der rechteckig hinter dem Triumphbogen liegt, wird sie nicht reicher. Und das Äußere liegt ganz schmucklos da im Gebüsch zwischen seinen Cypressen. Es ist das Bauernhaus unter den Kirchen oder, wie Michelangelo mit der lebendigeren Personifizierung des Südländers sich ausgedrückt haben soll, la bella villanella.

So wohl wie dort oben wird uns nicht in einer prächtigen großen Kirche unten in der Stadt, mit der doch hochberühmte Künstlernamen verbunden sind. Die Santissima Annunziata auf dem gleichnamigen Platze gehört zu einem Servitenkloster aus dem 13. Jahrhundert, das seit 1444 wiederhergestellt wurde (Abb. 115). Die Kirche wurde im Renaissancestil umgebaut von dem tüchtigen, jüngeren Gefährten Brunelleschis und Donatellos, Michelozzo, der zunächst ein sehr mittelmäßiger Bildhauer war, den wir aber dann namentlich mit architektonischen Zierwerken, Tabernakeln, Kapellen und dergleichen beschäftigt, auch bei Klosterbauten viel verwendet finden, wogegen es ihm nicht vergönnt war, mit einer bedeutenden neu aufgeführten Kirche vor der Nachwelt zu erscheinen. Seine Arbeit in der Annunziata hatte nun noch das Schicksal, ganz von der prunkenden Barockkunst des 17. Jahrhunderts überkleidet und verdeckt zu werden. Der runde Chorbau, eine Stiftung Lodovicos, des zweiten Markgrafen von Mantua, der in Cosimos Zeiten Generalkapitän der Republik war, bekam eine unmittelbar auf die Grundmauer gelegte Kuppel, unten mit häßlich einschneidenden Kapellennischen, oben mit Fenstern und ohne Laterne, nach dem Mittelschiff mit einem weiten Bogen geöffnet. Eine Erfindung Albertis, den Lodovico schon früher in Mantua beschäftigt hatte, aber erst nach seinem Tode von dem jüngeren Manetti 1476 fertiggestellt. Auch dieser Teil der Kirche wurde durch plastische Dekoration und bunte Bemalung im Geschmack des Barock verunziert. So bietet das ganze Innere in seiner überladenen

Abb. 116. Armenspende des Filippo Benizzi, von Andrea del Sarto.
SS. Annunziata.

Pracht ein verstimmendes Bild, zu dem alle späteren Geschlechter noch von ihrem Eigenen so reichlich beigesteuert haben, daß von echter, einfacher Kunst kaum noch etwas erkennbar ist. Der Betrachtende hat davon eine konzentrierte Probe in dem von Michelozzo 1444 entworfenen und von seinem Gehilfen Portigiani überreich ausgeführten Tabernakel der Annunziata vor der ersten Kapelle links, mit farbigem Fries und barockem Aufsatz, wo die Ausstattung mit Weihgeschenken in Silber und Gold und der moderne Ausputz mit wertlosem, buntem Tand alles erdrückt. Gegenüber solchen Orgien der Geschmacklosigkeit hat das Verwundern darüber ein Ende, daß die von den Kirchen behüteten Schätze der großen Vergangenheit sich an den Nachfahren der Renaissance nicht bildungskräftiger erwiesen haben, und man begreift es, daß das Kunsthandwerk der Italiener auf seinen heutigen Tiefstand hat hinabsinken können. In den übrigen Kapellen sieht man noch einzelne interessante Bilder, z. B. Hieronymus mit der Dreifaltigkeit von Andrea del Castagno,

Abb. 117. Geburt Mariä, von Andrea del Sarto. SS. Annunziata.

dritte Kapelle links; verwahrlost, schlecht beleuchtet und von modernem Kram verdeckt, lohnen sie nicht die Mühe aufmerksamer Betrachtung.

Von diesen Enttäuschungen können wir uns erholen an den Fresken des farbenfrohen Andrea del Sarto, der in Florenz die Malerei der Hochrenaissance vertritt und, zusammen mit einigen Vorgängern und Schülern, den Vorhof dieser Kirche köstlich geschmückt hat mit lebensgroßen Darstellungen aus der Geschichte des Ordensstifters Filippo Benizzi (links für den in die Kirche Eintretenden) und aus dem Marienleben (rechts, wo unter den Bildern der Gehilfen Pontormos „Heimsuchung" zu beachten ist). — Dort sind es fünf Bilder von Andrea, der damals (1510) 23 Jahre alt war. Wie weit ist er schon jetzt in der freien, scheinbar ganz zufälligen Anordnung, und wie leicht und flüssig, wie duftig malt er! Noch durch die Verwitterung hindurch spürt man einen wirklichen Koloristen, wie

Abb. 118. Madonna del Sacco, von Andrea del Sarto. SS. Annunziata.

es z. B. Raffael nicht war, der sich unlängst nach Rom begeben hatte und jetzt an seiner „Schule von Athen" arbeitete, — dafür fehlte es freilich Andrea an dem Fleiße Raffaels (Abb. 116). Die „Geburt Mariä" auf der anderen Seite (1514, mit dem Bildnis der Gattin des Künstlers unter den Besucherinnen der Wochenstube) zeigt uns denselben Vorgang, den ein Vierteljahrhundert früher Ghirlandaio im Chor der Maria Novella dargestellt hatte, graziöser, leichter und freier, mit einem Worte in den Stil der Hochrenaissance übersetzt (Abb. 117). Die vorangehende „Anbetung der Könige" ist nicht so gut komponiert. Hier steht ganz von vorne, wie dort seine Frau, sein Freund Jacopo Sansovino, der ihm als Plastiker wertvoll war und der ihm auch einmal eine herrliche Aktfigur geschenkt hat, den Johannes der Harpyienmadonna in den Uffizien. — Endlich finden wir hier, zehn Jahre später, die Madonna del Sacco von 1525 über einer Tür im Kreuzgang (Abb. 118). Drei Figuren füllen den Rundbogen auf das vollkommenste. Der an einen Sack gelehnte Josef ist etwas zurückgeschoben, damit die breit und lässig sitzende Maria mit dem flutenden Faltenwurf ihrer Gewandung so recht zur Geltung komme. Wonach das unruhig von ihrem Schoß strebende Kind greift, wird nicht klar, es ist ein künstlerisches Motiv, wie denn überhaupt der Eindruck des Ganzen rein künstlerisch ist und ohne geistigen Inhalt. So auch die Illusion für den unter der Tür Stehenden durch den tiefen Augenpunkt.

Brunelleschi und seinen Nachfolgern muß sich hier Leon Battista Alberti anreihen, der ganz mit seinen Gedanken im Altertum lebte, mit dessen Augen er die Welt ansah, in dessen Formen er die Baukunst der Zeit mit einer bis zum Eigensinn konsequenten Theorie zwingen wollte. Brunelleschi ging ihm nicht weit genug. Es kostete ihn Überwindung, Bogen unmittelbar auf Säulenkapitäle zu stellen; wo es anging, schob er wenigstens noch einen Architrav dazwischen. In komischem Ernst wollte er seinen Zeitgenossen einreden, für die Loggien vornehmer

Familien zieme sich das gerade Auflager, bürgerlichen Leuten kämen Bogen zu! In Florenz hat er außer dem Palast Rucellai nichts Ganzes geschaffen: einen nippartigen Zierbau und eine Kirchenfassade, beides gegen Ende seines Lebens und für den Besitzer des schon früher erbauten Palastes, Giovanni, Paolos Sohn. In beiden Werken spricht sich seine Art mit Schärfe aus.

Abb. 119. Heiliggrabkapelle, von Alberti. S. Pancrazio.

Die einstige Familienkapelle in der längst geschlossenen Kirche S. Pancrazio beherbergt einen schmalen Marmorkasten von länglich viereckiger Grundform, mit vier korinthischen Pilastern an den Langseiten und dreien hinten und vorn, wo der viereckige Eingang liegt (Abb. 119). Das Hauptgesims trägt eine schwere Palmettenbekrönung, oben steht ein auf Säulen gestellter offener Rundtempel. Alles streng nach der Ordnung und ohne einen Hauch eigener Phantasie. Wie die Inschrift sagt (1467), hat hier Giovanni zum Heil seiner Seele eine Nachbildung des Heiligen Grabes in Jerusalem herstellen lassen, getreu nach dem Original. Eine rührende und, was ihn selbst betrifft, gewiß auch naive Fiktion.

Bei der Fassade von S. Maria Novella, die Albertis Bauführer Bertini 1470 vollendet hat, war der Erfinder an die toskanische Täfelung mit schwarzem und weißem Marmor gebunden, aber auch an die bereits vorhandenen Anfänge der gotischen Verkleidung des unteren Stocks (Abb. 13). Auf Albertis Entwurf beruht die Hauptgliederung der Fassade, ihre wagerechte Teilung in ein die ganze Breite der Front deckendes Erdgeschoß, mit einer von Zwergpilastern eingerahmten Attika darüber, und in ein schmäleres Obergeschoß. Wenn dieses mit seiner Gliederung durch vier jonische Pilaster und seinem Giebel auf das Schema viersäuliger Tempelfronten deutet, so erinnert das Hauptgeschoß mit seinen vier auf vorspringenden Postamenten aufgerichteten korinthischen Säulen, dem verkröpften Gebälk und der Attika an einen dreitorigen Triumphbogen. Die mittleren Säulen flankieren das Hauptportal, die äußeren grenzen seitlich die Wandflächen ab. Da diese in ihren unteren Teilen bereits gotisch angelegt waren, so ließen sich die je fünf Lisenen nur noch zu Pilastern umbilden und durch Rundbogen verbinden. Zur Stützung des um die Ecken geführten Gebälks sind die seitlichen Säulen mit Eckpfeilern jonischer Ordnung gekuppelt, deren Mauerwerk ebenso wie das der Zwergpilaster darüber und der Pilaster im Obergeschoß durch weiße und schwarze

Abb. 120. S. Maria Novella. Portal Albertis.

Marmorstreifen belebt ist. Ganz in Albertis Sinne ist das Portal gehalten (Abb. 120). Die Mauerdicke wird von einem kassettierten Rundbogen durchbrochen, der auf dem Gebälk von Zwillingspilastern ansetzt, die zur inneren und äußeren Dekoration des Gewändes dienen. Rückseitig wird das Portal durch die geradlinig umrahmte Flügeltür und die Lünette abgeschlossen. An dem Obergeschoß sind außer dem störenden großen Rundfenster die Eckstücke, welche die überragenden Teile der Seitenschiffe maskieren, bemerkenswert. Statt des geradlinigen, der Dachschräge folgenden Saums haben sie ein geschwungenes, an den Enden in eine Rosette auslaufendes Randornament: die berühmte Albertische Volute, ein höchst bequemes Dekorationsmotiv, das sich auch, wo es keine Seitenschiffe zu verdecken gab, ohne Nachdenken jahrhundertelang weiter brauchen ließ. Im übrigen ist diese Fassade ein selbständiges Prunkstück. Sie lehrt kaum etwas über den hinter ihr liegenden Innenbau, und das war so Albertis Wille.

Ziemlich weit hinaus am diesseitigen Arnoufer, in einem ganz modernen Quartier, wo wir nichts weiter zu suchen haben, liegt noch eine kleine Renaissancekirche, die unter Restaurierungen verschiedener Zeiten, ähnlich der Annunziata, ihr individuelles Gesicht verloren und dafür gleich ihr im Innern vielerlei gleichgültigen Schmuck erhalten hat. Sie gehört zu dem Humiliatenkloster Ognissanti (aus dem 13. Jahrhundert), hat nur ein Schiff mit Querhaus und Kapellen, ist im 17. Jahrhundert umgebaut und im 19. mit einer erneuten Fassade versehen. Zwei Klosterhöfe ziehen uns ebensowenig an. Um nicht leer hinwegzugehen, schenken wir einige Augenblicke den Fresken Ghirlandaios, der uns freilich später, in S. Trinita und S. Maria Novella, ganz andre Seiten zeigen wird. Hier in Ognissanti finden sich einige Jugendarbeiten des Dreißigjährigen (1480), der sich spät entwickelt hat. Das Beste ist ein Abendmahl mit lebensgroßen Figuren von bedeutender Haltung, im Refektorium (Abb. 121). In der Kirche die Einzelgestalt des Hieronymus in seinem Arbeitszimmer, Seitenstück zu einem Augustin von Sandro Botticelli, beides Stiftungen eines Mitgliedes der Familie Vespucci. Sodann, erst vor etlichen Jahren von der Tünche befreit und damals, wie es bei Entdeckungen zu gehen pflegt, mit ungemessenem Lobe bedacht: die Kreuzabnahme und die Mutter des Erbarmens mit den verstorbenen Ange-

hörigen desselben berühmten Geschlechts, das hier seinen Altar und seine Grabstätte hatte. Der damals dreißigjährige Forschungsreisende Amerigo Vespucci ist freilich nicht mit darauf abgebildet. Das ist wohl das Beachtenswerteste daran. Denn übrigens macht die schlecht erhaltene Malerei keinen Eindruck mehr, und sie bedeutet an sich herzlich wenig. Daß ein neu entdeckter Ghirlandaio aus diesen frühen Jahren keine Überraschungen mehr bereiten würde, hätte man sich von vornherein sagen können.

Abb. 121. Abendmahl, von Ghirlandaio. Ognissanti.

Abb. 122. Findelhaus.

12. Klosterbauten und Hallen.

Das Findelhaus. S. Maria Maddalena de' Pazzi (Perugino). S. Maria degli Angeli (Lorenzo Monaco). S. Marco (Fra Angelico).

Mit welcher Anmut der ernste Brunelleschi einfache Aufgaben zu lösen weiß, zeigt das Findelhaus (Innocenti) am Platz der Annunziata, ein bescheidener Nutzbau mit drei inneren Höfen, der sich nach dem Platz mit einer Halle öffnet (Abb. 122). Im Erdgeschoß tragen schlanke korinthische Säulen, mit einem niedrigen Zwischenstück über den Kapitälen, breitgespannte Bogen, die mit ihrer absichtlich höchst einfachen Profilierung den Eindruck der größten Leichtigkeit machen; die Bogenreihe ist zwischen Eckpfeilern eingespannt, die das Gebälk tragen. Für den Eindruck des Leichten und Luftigen kommt auch der Unterbau mit seiner Freitreppe in Betracht. Die Decke der Halle ist in Kappen über Wandkonsolen gewölbt. Der niedriger gehaltene Oberstock hat viereckige Fenster mit Dreieckgiebeln. Weiterer Schmuck wurde ausgeschlossen. Nur in die Bogenzwickel setzte dann noch Andrea della Robbia seine allerliebsten farbigen Medaillons von der originellsten Erfindung, die Wickelkinder (innocenti) in ihrer temperamentgemäß abgestuften Lebendigkeit, seine glücklichste und populärste Schöpfung (Abb. 123). Das Findelhaus ist ein Jugendwerk Brunelleschis, spätestens 1420 im Auftrag der Seidenzunft begonnen, aber erst nach seinem Tode 1451 vollendet mit mancherlei Änderungen, die sich ja alle seine Arbeiten haben gefallen lassen müssen. Nur die mittleren neun Bogen sind von ihm ausgeführt, die Reliefs angeblich vor 1463, vielleicht aber später. Ganz entsprechend der Halle ist der Haupthof behandelt.

Wie es nicht anders sein konnte, hat das ansprechende Vorbild bald weiter gewirkt. Zunächst auf Antonio da Sangallo d. ä., der auf demselben Platz gegenüber eine ganz ähnliche Halle aufführte, das Einzige, was sich in Florenz von

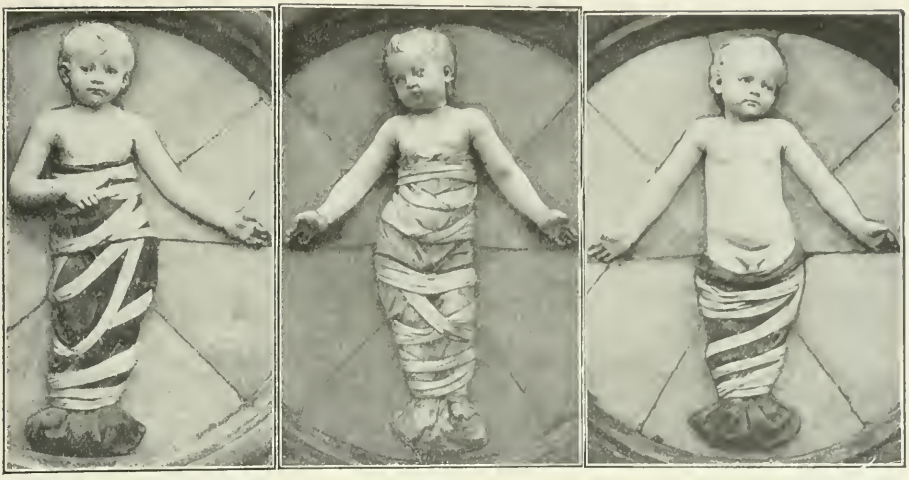

Abb. 123. Wickelkinder am Findelhaus, von Andrea della Robbia.

ihm erhalten hat, während wir seinem älteren Bruder Giuliano, dem Schützling des Lorenzo Medici, an vielen Stellen begegnen. Ihm gehört in dieser Architekturgattung der jetzt vermauerte Vorhof der Klosterkirche S. M. Maddalena de' Pazzi (1492 bis 1505), eine Säulenhalle mit geradem Gebälk, das durch die Bogen der Haupteingänge — wie an Brunelleschis Pazzikapelle — unterbrochen wird. Die Säulen haben hier ausnahmsweise nicht korinthische, sondern jonische Kapitäle, einem in Fiesole gefundenen, keineswegs schönen antiken Kapitäl zuliebe, das Giuliano gewissenhaft nachbildete.

An der Hauptwand des einstigen Kapitelsaals dieses Klosters findet sich ein ergreifendes Freskowerk des Pietro Perugino, das sich so recht zu abgesonderter Betrachtung eignet und jedem, der nur Tafelbilder von ihm gesehen hat, einen unerwartet hohen Begriff von seiner Ausdrucksfähigkeit geben wird (Abb. 124). Wir sehen durch drei Rundbogen einer Pfeilerhalle hindurch in der Mitte die unter dem Kreuze Christi knieende Magdalena, links Maria und rechts Johannes, diese stehend mit je einem knieenden Heiligen, Bernhard und Benedikt, am äußeren Bildrande. Die drei Hauptfiguren sind aus der Komposition, die sie sonst verbindet, herausgenommen und mit ihrem Schmerz gleichsam allein gelassen in einer mitfühlenden Landschaft, die uns mit ihrer ernsten Färbung, dem Grüngrau der Berge, dem vielen Violett und dem fehlenden Blau, eigentümlich modern anmutet. Die unsichere, gezierte Stellung Marias und des Johannes auf einem Bein wollen wir einer auch anderswo wahrnehmbaren Schwäche Peruginos zugute halten. Die weiche umbrische Seelenstimmung und dazu diese melancholische Landschaft waren für die Florentiner etwas Neues, und man versteht es, daß sie den zugewanderten Meister schätzten, der es aber auch um diese Zeit (1495), wo er von Savonarolas Predigten ergriffen war, mit seiner Kunst besonders ernst nahm. Merkwürdigerweise findet sich das Bildmotiv wiederholt auf einer Kreuzigung von Raffael in der Petersburger Eremitage.

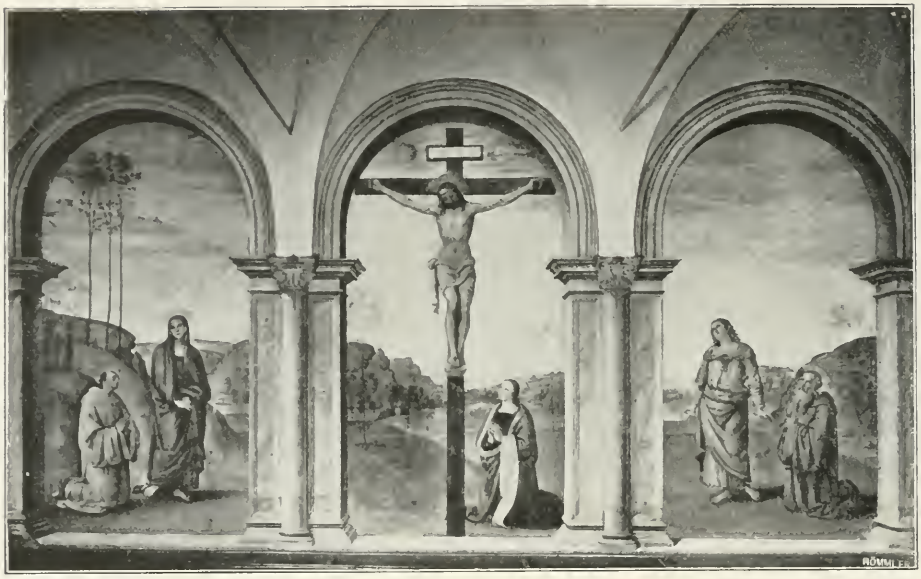

Abb. 124. Fresko Peruginos. S. Maria Maddalena de' Pazzi.

Eine Nachahmung der Findelhaushalle ist noch die Loggia di S. Paolo, eines unbekannten Baumeisters aus dem Ende des Jahrhunderts an der Piazza S. Maria Novella. Brunelleschis Spuren führen uns aber auch noch an eine andre Stelle, nicht weit von dem Findelhause.

An der Via degli Alfani liegt das um 1295 gegründete Kamaldulenserkloster S. Maria degli Angeli, das einst auch einen kunstfertigen Bruder beherbergte, den wegen seiner Miniaturen und Kirchentafeln in ganz Toskana gesuchten Lorenzo Monaco. Man könnte ihn einen geringeren Fra Angelico nennen, er ist weniger individuell als dieser, etwas älter und noch ganz Gotiker, da er doch nach seiner Lebenszeit bis 1425 noch das erste Regen der Renaissance in der Malerei an sich hätte erfahren können. Vergleicht man ihn mit Angelico, so empfindet man erst, wieviel davon doch dieser in sich aufgenommen hat. Lorenzo ist nicht der wahre Nachfolger Giottos, sondern nur ein äußerlicher Fortsetzer, der auch bei größerem Maßstabe nur Miniaturist bleibt und die Breite des Freskos nicht auf sich hat wirken lassen. Aber in einzelnen Hauptwerken überrascht er uns doch mit Eindrücken von Feierlichkeit und Pracht, die man bei seinem bescheidenen Namen nicht erwartet hätte. Von dieser Art ist der große Altar von 1413 mit der Krönung Mariä als Hauptstück und vielen Nebenbildern, der aus der Badia von Cerreto in die neueingerichtete „Sala di Lorenzo Monaco" der Uffizien gekommen ist (Abb. 125). Ein Jahr nach Lorenzo starb Filippo Scolari (1426), der in Ungarn zu Reichtum und großem Ansehen gekommen war, der den Maler Masolino beschäftigte, und den Andrea del Castagno als breitspurigen Renommisten nicht ohne Komik an eine Wand malte (S. 128). Pippo Spano, wie die Florentiner den ehemaligen Obergespan nannten, wandte dem Kloster der „Maria mit den

Abb. 125. Krönung Mariä, von Lorenzo Monaco. Uffizien.

Engeln" eine Stiftung zu, die dann zu einem Werke Brunelleschis geführt hat, einem Oratorium, das leider, da die Erben das Teftament anfochten, und mit den Geldern nicht gut umgegangen wurde, Ruine geblieben ift. Trotzdem hat der Auftrag an Brunelleschi für uns ein befonderes Intereffe, weil er diefen um diefelbe Zeit, als er die Domkuppel vollendete, befchäftigte (1434). Wie dort, fo follte hier eine Kuppel aus dem Achteck aufftеigen. Der achtfeitige Grundraum würde acht hochgeöffnete Nifchen für Kapellen bekommen haben, er wäre alfo ein ganz felbftändig daftehender Zentralbau geworden.

Die um diefelbe Zeit von Michelozzo angefangene Klofteranlage S. Marco ift als Leiftung der Baukunft von keiner erheblichen Bedeutung, als Pflegftätte der Künfte und vieler ernfter und nützlicher Gedanken aber einzig merkwürdig und als

Mittelpunkt historischer Erinnerungen anregend und stimmungsvoll. Einst war es hier um den noch jetzt geräumigen Markusplatz ganz ländlich, und zwischen Gärten und Feldern lag damals ein altes Kloster der Silvestrianer. Cosimo Medici erwarb es gleich nach seiner Rückkehr aus der Verbannung 1434 mit Zustimmung Papst Eugens IV. und ließ es durch Michelozzo vollständig neu herrichten, damit Dominikaner aus Fiesole es bezögen. Als die Einweihung 1442 stattfand, war das Ganze natürlich noch nicht vollendet. Auf diese Lieblingsschöpfung Cosimos konnte sein Haus am meisten stolz sein, weil sie am wenigsten Selbstsucht und Eitelkeit merken ließ; sie erhielt sich auch die Gunst seines Enkels Lorenzo, bis diesen in seiner allerletzten Zeit die Unbotmäßigkeit Savonarolas verstimmte. Als der Mönch auf dem Scheiterhaufen geendet hatte, und die Medici längst aus Florenz vertrieben waren, zog sich ein Anhänger Savonarolas, Fra Bartolommeo, der erste Maler der Hochrenaissance in Florenz, hinter die Mauern dieses Klosters zurück (1500). In Cosimos Tagen hatte hier noch ein anderer Dominikaner gelebt, der milde, weichmütige Antoninus, dessen Andenken uns an vielen Stellen entgegentritt. Er hatte gegen seinen Willen auf Befehl Eugens IV. Erzbischof von Florenz werden müssen, starb 1459 und wurde 1522 von Adrian VI. heilig gesprochen.

Die Kirche S. Marco zeigt nicht mehr viel von ihrem Erbauer Michelozzo, der Chor und die Tribuna sind völlig umgestaltet, eine neue Fassade ist im 18. Jahrhundert hinzugekommen. Das 1867 aufgehobene Kloster, jetzt Museo di S. Marco, ein geräumiger anspruchsloser Bau, enthält in seinem oberen Stock die Zellen der Mönche an schmalen Gängen und die von Michelozzo erbaute Bibliothek mit Proben der von Cosimo gesammelten Schätze. Die beiden Höfe sind in ihrer Architektur höchst einfach gehalten. An dem ersten (Abb. 126) liegt der Kapitelsaal und das „große" Refektorium, an dem zweiten ein kleineres mit einem Abendmahl in Fresko von Ghirlandaio (viel geringer als das in Ognissanti S. 146). In die Wände dieses Kreuzgangs sind alte Bildwerke und namentlich Inschriften eingelassen aus den abgebrochenen Adelshäusern des ehemaligen „Centro" von Florenz. Wer Zeit hat, sollte sich eine Weile mit diesen beredten Zeugen einer entschwundenen Zeit unterhalten; was sie mitteilen und wie sie es ausdrücken, die Bewahrung der Tradition und sogar die Form der Schriftzüge, alles das ist hier oftmals sehr merkwürdig. Wir stehen auf historischem Boden, vor den Spuren einer absichtlich an das römische Altertum angeschlossenen Kultur.

Dieses Kloster wurde auch die Heimat der freundlichen Kunst des Fra Angelico (1387—1455). Er war 1407 als Novize bei den Dominikanern von Fiesole eingekleidet worden und lebte seit 1436 im Markuskloster; 1446 wurde er vom Papst Eugen IV. nach Rom gerufen, wo er starb. Ein Altersgenosse Donatellos, steht er doch noch ganz in den Gedanken der gotischen Kunst, wenn er auch später von der neuen Malerei manches aufgenommen hat. Seine Vorbilder sind die Fresken Giottos und seiner Nachfolger, namentlich Orcagnas, doch gibt er anstatt bewegter Handlung das ruhige Dasein mit einer vornehmlich auf das Liebliche und Innige gerichteten Auffassung, die aller schärferen Charakteristik ausweicht. Bald nach seiner Einkleidung hatte ihn der Dienst seines Ordens nach Umbrien geführt, und dieser etwa zehnjährige Aufenthalt in der Heimat des heiligen Franz und an den

Abb. 126. S. Marco. Klosterhof.

Stätten der weichen umbrischen Seelenmalerei (bis 1418) mußte wohl auf seine Entwickelung einwirken. Aller Ausdruck ist in die Gesichter gelegt, wozu die Bewegungen nur leise mitsprechen. Und es sind immer die Gesichter von Frauen und Engeln, die den Hauptton angeben, auch die Jünglinge und die bärtigen Greise haben diesen weiblichen Zug; das kräftige Mannesalter darzustellen gelingt ihm nur äußerlich. Die Körper sind wenig durchmodelliert, und den Ausdruck der Gliedmaßen und Formen müssen faltenreiche, wallende Gewänder ersetzen, die in den herrlichsten Farben spielen. Denn als Farbenkünstler übertrifft Fra Giovanni mit der aufleuchtenden Tiefe seiner Tempera und dem Umfang seiner Skala alle Giotteskeu; hier ist er ein voller Meister der Frührenaissance, der es mit den besten Florentinern aufnimmt, auch mit seinem großen Schüler Filippo Lippi. Seine vortreffliche Technik scheint er sich selbst gebildet zu haben, sie läßt die Sorgfalt und auch wohl noch etwas von den übrigen Eigenschaften eines Miniaturisten erkennen, hat aber den freien, flüssigen Zug einer wirklichen Tafelmalerei angenommen, die sich den gewählten Aufgaben vollkommen gewachsen zeigt.

Am glücklichsten ist Fiesole in ganz kleinem Format, und man wird nicht leicht etwas in dieser Art schöneres finden als die drei auf das feinste ausgeführten Temperabildchen mit der Madonna delle Stelle (Abb. 128), der Krönung Mariä und der Anbetung der Könige, die in den Zellen 33. 34 des Oberstocks hängen. Weil er aber auch bei größerem Format und im Fresko gewöhnlich wenige Figuren und beinahe immer einfache Kompositionen gibt, selten nach dem Großen greift, das seiner Begabung nicht erreichbar ist, weil er wahr und echt in seinem Ausdruck ist und unablässig in seinem Fleiß und niemals in Manier und Routine verfällt, so hat diese glückliche und lebendige Erneuung einer älteren Richtung von

Abb. 127. Grablegung, von Fra Angelico.
Akademie Nr. 246.

jeher als echte Kunst gegolten, seine Zeit aber, die doch schon ganz andre Aufgaben verfolgte, hat ihn nicht geringer geschätzt als die großen Erwecker des Neuen, mit denen er zusammenlebte. Im Fresko sind hier das Beste von ihm die kleinen Einzelbilder aus dem Marienleben und der Geschichte Christi an den Wänden der Zellen, sie haben gerade in ihrer Abkürzung mit den wenigen Figuren eine ungemeine Deutlichkeit und eine oft überraschende Kraft des Ausdrucks. Dagegen ist die große „Kreuzigung" mit zahlreichen leidtragenden Heiligen unten im Kapitelsaal nicht viel mehr als ein gutgemeintes frommes Werk des kunstfertigen Bruders.

Wir erwähnen hier gleich auch seine Bilder in der Akademie und den Uffizien. Die große „Kreuzabnahme" dort (Nr. 166) hing einst in der Sakristei der S. Trinita, ein gefeiertes Hauptwerk mit leuchtenden Farben und vielen Einzelschönheiten. Aber die Bewegung ist unvollkommen ausgedrückt, und der Maßstab des Ganzen, wie bei der „Kreuzigung" in S. Marco, zu hoch genommen. Ganz anders wirkt schon eine ebenfalls noch ziemlich umfängliche „Grablegung" (Abb. 127, im „Saal des Angelico", wie auch die folgenden) durch die ruhige Haltung und, was besonders merkwürdig ist, ihre freskoartig breiten Farbenflächen. Ein kleiner dreiteiliger Flügelaltar mit dem Jüngsten Gericht zwischen Paradies und Hölle, aus dem Kloster degli Angeli, hatte wegen seiner feinen Ausführung und der lieblichen Engel und Heiligen schon zu seiner Zeit einen ebenso großen, aber mehr verdienten Ruhm als die Kreuzabnahme; derselbe Gegenstand ist jedoch anderswo (in Wiederholungen) noch besser behandelt. Das Leben Jesu in 35 Bildern auf acht Schranktafeln (die aus der Kapelle des Piero Medici in der Annunziata stammen)

ist nicht durchweg eigenhändig, enthält aber hervorragende Stücke, z. B. die Frauen am Grabe des Auferstandenen. — In den Uffizien findet sich zunächst die altertümlich steife Madonna der Leinenhändler mit den berühmten Musikengeln im Rahmen (17, Saal des Monaco), die ihm 1432 aufgetragen wurde, als er bald fünfzigjährig war, eines der seltenen fest datierten Werke. Es macht doch beinahe den Eindruck einer Jugendarbeit gegenüber den Bildern der Akademie, die auch in Wirklichkeit später sind. Wir kennen noch die Verfertiger des Prachtrahmens, einen Schreiner und einen Steinmetzen; und der ihn zeichnete, war der Bildhauer Lorenzo Ghiberti! — Sodann die „Krönung der Jungfrau" aus der Kirche S. Maria Nuova (1290, dritter toskanischer Saal), wo die Hauptgruppe von Engeln und Heiligen in zwei Halbkreisen umgeben ist, wundervoll komponiert und gemalt, sein schönstes Tafelbild unter den größeren.

Abb. 128. Madonna delle Stelle, von Fra Angelico.
S. Marco.

Abb. 129. Hof des Palazzo Riccardi.

15. Der Palastbau der Frührenaissance.

Parte Guelfa. Pitti. Pazzi-Quaratesi. Medici-Riccardi (Benozzo Gozzoli). Rucellai. Strozzi und Strozzino (Grabkapelle Strozzi in S. Maria Novella). Gondi, Antinori. Gnadagni. Serristori.

Wenn sich für den nordischen Menschen die Freude an einer Renaissancekirche manchmal nur langsam in künstlerischen Genuß umsetzt, so wird ihn schon bei dem ersten Anblick eines florentinischen Renaissancepalastes unmittelbar das Gefühl ergreifen, daß er hier an einer Quelle von Schönheiten und Zweckmäßigkeiten steht, die ihm längst vertraut waren, aber nur aus dem abgeleiteten und vielfach getrübten Abbilde, das ihm seine heimatlichen Wohnstätten gewährten, und zu dem er nun das vollkommenere Urbild gefunden hat. Und wenn jemand bisher vielleicht das Wesen der Renaissancearchitektur in der Wiederholung antiker Bauformen gesucht hat, so sieht er nun, daß diese hier etwas unwesentliches sind, oft ganz zurücktreten, manchmal kaum vorhanden sind, daß also die Baumeister von Florenz aus den Bedürfnissen ihrer Zeit heraus etwas auch in der künstlerischen Erscheinung neues gefunden haben. Daß aber das Neue so einfach ist, so natürlich und selbstverständlich, daß man versucht wird zu fragen, warum es nicht schon längst da war, das macht die Erfindung dieser Männer so groß.

Das Bürgerhaus der gotischen Zeit war inwendig eng und unregelmäßig, nach außen verteidigungsfähig und nach der Straße mit möglichst wenigen und kleinen Öffnungen versehen. Das bequemer gewordene Geschlecht wollte keine Wendeltreppen und Zwischenräume mehr, sondern weite Zimmer, möglichst viele auf einer Fläche gelegen. Daraus folgt ein geräumiger Grundriß mit wenigen Stockwerken, in der Regel sind es zwei außer dem Erdgeschoß. Die breite Hauptfront

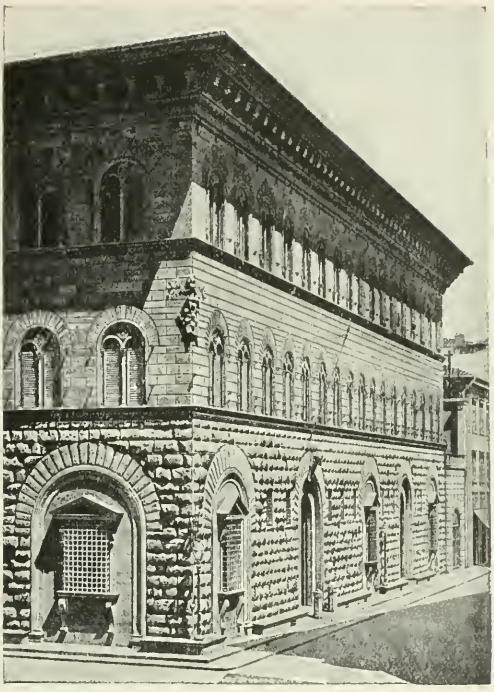

Abb. 130. Palazzo Riccardi (Via Cavour, Ecke der Via Gori).

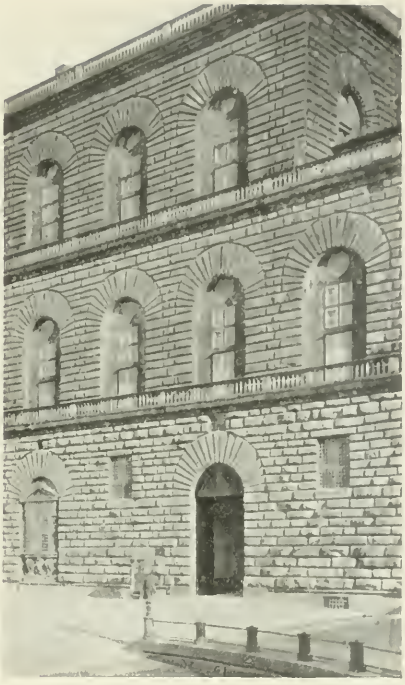

Abb. 131. Palazzo Pitti (Ausschnitt). Vgl. oben Abb. 16.

wendet sich nach der Straßenflucht; das gotische Haus hatte bei großer Tiefe oft nur eine ganz schmale Vorderseite. Die Fassade ist einfach, nicht überladen mit Schmuck, deutlich in der Gliederung, aber ohne eine sogenannte Gruppierung der Teile; ihre Schönheit besteht nur in den Verhältnissen von Wand und Wandöffnung, manchmal auch in der Größe des angewandten Maßstabes. Die Stockwerke sind gewöhnlich gleichwertig. Das Erdgeschoß mit dem Eingang von der Straße hat außer einem oder mehreren Portalen nur kleine hochgelegene, lukenartige, viereckige Fenster. Die beiden oberen Geschosse haben Bogenfenster mit dem mittelalterlichen Teilungsstab, als Säule oder Pilaster gebildet, in der Mitte. Darüber erhebt sich ein Kranzgesims, manchmal auch wohl noch wie früher ein Sparrendach. Für die Art des Mauerwerks gaben den Florentinern die Überbleibsel aus der Etruskerzeit und einzelne mittelalterliche Bauwerke ein glücklich befolgtes Vorbild: die Fassade aus unbehauenen Steinen; die Quadern sind nur an den Kanten oder Fugen durch Bossenschlag geglättet, sonst roh gelassen. Hiermit war für das Äußere, das noch an die trotzige Hausfestung der Straßenkämpfe erinnert, schon die Hauptwirkung gegeben, und zugleich die äußerste Sparsamkeit in Schmuckformen nahe gelegt.

Ein solcher ernster und stolzer Bau umschließt aber dann noch einen lichten Hof mit Säulenstellungen, worin sich Heiterkeit und Schönheit mit aller denkbaren Bequemlichkeit des häuslichen Lebens vereinigen können. Für einen Garten blieb kein Platz, den hatte der Kaufmann draußen auf seiner Villa. Dieser neue Stadt-

Abb. 132. Fenster des Palazzo Quarateſi.

palaſt war ſchöner, wohnlicher und auch bei weitem prächtiger als manches noch ſo große Fürſtenſchloß bis auf dieſe Zeit. Die Bauherren von Florenz wurden vielfach von auswärtigen Fürſten um Ratſchläge und Pläne und um Überlaſſung ihrer Architekten angegangen. Mit der Zeit wollte man überall, nicht gerade die florentiniſche Faſſade, aber doch den vortrefflichen, bequemen Grundriß haben, und nachdem allmählich dieſer Typus auch in den kleineren Maßſtab des einfachen Bürgerhauſes übertragen war, nahm dieſes in der Mitte zwiſchen Palaſt und Wohnung ſtehende Patrizierhaus ſeinen Weg durch ganz Italien und nach dem Norden. So verdankt unſer Zeitalter ſeine moderne Stadtwohnung zuletzt dem Florenz der Renaiſſance. Es gab ſchon um 1480 über dreißig ſolcher Paläſte, und dann kamen noch ſo viele hinzu, daß ſie alle für das Stadtbild neben den Kirchen noch heute am meiſten ausmachen. Wir betrachten die wichtigſten nach der Zeitfolge.

Der Schöpfer der Gattung iſt Brunelleſchi. Er begann früh mit kleineren Privathäuſern, die manchmal nur umzubauen waren. Erhalten hat ſich aus dieſer Zeit nur das Amtshaus der Capitani di Parte Guelfa (1418) an der Via delle Terme, wenigſtens in den Grundzügen, den großen Bogenfenſtern und der Pilaſtereinfaſſung, die hier zuerſt im Profanbau angewandt iſt. Auch ein geräumiger Saal im Innern iſt durch Pilaſter gegliedert. Das Obergeſchoß iſt nicht vollendet. Auf eine größere Aufgabe mußte er lange warten.

Verhandlungen mit Coſimo Medici wegen eines neuen Familienpalaſtes, den dann Michelozzo baute, hatten ſich zerſchlagen, weil Brunelleſchis Pläne dem ſchlichten Bauherrn zu großartig waren. Dafür bekam er viel ſpäter den Rieſenbau des Palazzo Pitti (Abb. 131) wenigſtens zu entwerfen; die Ausführung, die ſein Bauführer Luca Fancelli übernahm, erlebte er nicht mehr. Hier iſt alles Detail unterdrückt, die Wirkung liegt in den Verhältniſſen dieſer mächtigen Ruſtikawand, deren Blöcke von Cyklopen aufeinandergeſetzt ſcheinen; es iſt der einzige Renaiſſancebau in Florenz, der wenigſtens in ſeiner jetzigen Ausführung, zumal in ſeiner beherrſchenden

Abb. 133. Kapitäl (mit den Barben) zu Abb. 134.

Abb. 134. Hof des Palazzo Quarateſi.

Lage auf einer Anhöhe, den Eindruck des abſolut Großen hervorruft. Der Kontraſt des eingezogenen oberſten Stocks gegen die flügelartig ausgreifenden unteren lag nicht in Brunelleſchis Plan, der eine gleich hohe Dachlinie für die ganze Faſſade vorgeſehen hatte, ſondern er gehört zu den Änderungen und Zuſätzen einer viel ſpäteren Zeit, die uns aber, wenn wir heute auf den Eindruck des Ganzen ſehen, zu aufrichtiger Anerkennung nötigen muß. Erſt unſere Zeit hat die genaue hiſtoriſch-kritiſche Analyſe gebracht; vielleicht wäre ſie im Komponieren nicht ſo gut beſtanden.

Wir ſahen, wie Luca Pitti im Ringen mit den Medici zu Boden fiel, und wie ſein Palaſt nicht vollendet ward (S. 93). Sein Urenkel verkaufte ihn an Eleonore, der Gemahlin Coſimos I., der 1550 aus dem Priorenpalaſt in den Pitti überſiedelte, und dieſer blieb fortan Sitz des Landesherrn. So erklären ſich die Erweiterungen. Fancellis Bau hatte ſieben Fenſter Breite mit drei Portalbogen im Erdgeſchoß. Immerhin eine ſtattliche Faſſade von mehr als ſechzig Metern und von der Höhe eines anſehnlichen Kirchenſchiffs (36 m). Seit 1620 gab einer der Parigi (dem anderen gehört die Markthalle am Palazzo Vecchio, Loggia del Grano) dem oberſten Geſchoß ſeine jetzige Breite von 13 Fenſtern und 107 Metern. Der unterſte Stock aber und der mittlere mit ſeinen nunmehr 23 Fenſtern wurden gegen die urſprüngliche Breite ſogar verdreifacht (205 m). Länger als die längſte Kirche! Die vorſpringenden Bogenhallen auf beiden Seiten ſtammen aus dem 18. Jahrhundert. Über den Geſimſen aller drei Stockwerke laufen joniſche Säulengalerien; Brunelleſchi verwendet das joniſche Kapitäl ſtatt des korinthiſchen immer nur an unbetonten Stellen. Das Erdgeſchoß hat abwechſelnd Portale und lukenartige Fenſter, ſo daß auf jedes ein Bogenfenſter der beiden oberen Geſchoſſe trifft. In die meiſten Portale ſind ſpäter Füllungen mit Giebelfenſtern geſetzt, von Ammanati, der auch den Hof mit einer am Untergeſchoß herumgeführten dreiſtöckigen Halle

Abb. 135. Der Zug der Könige nach Bethlehem, von Benozzo Gozzoli. Pal. Riccardi.

ausgestattet hat (1558 bis 70): hier ruhen die Bogen auf Pfeilern mit dorischen, jonischen und korinthischen Rustikahalbsäulen. Alles dieses etwas roh und derb, aber doch nicht übel zum Ganzen passend.

An der Via del Proconsolo, Ecke des Borgo degli Albizzi, steht der Familienpalast der Pazzi (seit 1760 Quaratesi), mit den zwei Barben im Wappen; ihn bewohnte der 1478 umgebrachte Jacopo. Nach Vasari hätte Brunelleschi das Modell gemacht, also etwa für Andrea, den Stifter der Cappella dei Pazzi, der 1445 starb, ein Jahr vor ihm. Der Palast hat nur am Erdgeschoß Rustika, ferner mit Blattwerk verzierte Fensterrahmen (Abb. 132) und ein Sparrendach und überdies einen reich dekorierten Hof, der für Brunelleschi unmöglich wäre (Abb. 133 u. 134). Da wir nun wissen, daß der hochfahrende Jacopo, Andreas Sohn, zwischen 1642 und 70 für seine Familie erheblichen Aufwand machte und daß er als Architekten Giuliano da Maiano, den älteren Bruder des Bildhauers, beschäftigte, so haben wir offenbar hier die Zeit und den Künstler des Bauwerks, an dem für Brunelleschi höchstens ein kaum über den Grundriß hinaus verfolgter Entwurf übrig bleiben könnte.

Der Palast der Medici, den Michelozzo nicht früher als 1444 begann, hat keinen Erfindungswert, er zeigt das Motiv des Pitti, nur etwas geändert: die Stockwerke nehmen nach oben an Höhe ab, und die am Erdgeschoß ganz schwere Rustika ist oben stufenweise ermäßigt (Abb. 130). Die Fenster des Erdgeschosses

gehören dem 17. Jahrhundert an. Nachdem die Riccardi den Palaſt 1659 gekauft hatten, erweiterten ſie den Bau nordwärts auf das Doppelte (1715), wodurch die Proportion geſtört wurde. Vom Hofe aus gewinnt man leicht den Eindruck des urſprünglichen Plans. Der Hof iſt für Michelozzo charakteriſtiſch, nicht großartig, aber mäßig feierlich (Abb. 129). Zwiſchen der ſäulengetragenen Bogenhalle und einem leichteren Dachſtock liegt das Hauptgeſchoß mit ſeinen Bogenfenſtern von der Form der Fenſter der Faſſade; es iſt noch durch eine zwiſchen zwei Gurtgeſimſen liegende Brüſtungswand ausgezeichnet und durch acht antikiſierende Reliefmedaillons, zum Teil nach antiken Kameen und Münzen, ſpäte Erfindungen Donatellos, die in ihrer plumpen Schulausführung eigentümlich kühl aus dieſer Formenwelt der Renaiſſance auf uns herabſehen. Aber für ihn und ſeine Auftraggeber galt nun einmal das Altertum als das Höchſte und Vollkommenſte. Zum Glück haben ſie ſich meiſtens wieder an ihrem eigenen Blut erwärmt, wo ſie uns dann ſoviel lieber ſind, aber es hat doch dieſe Ehrfurcht vor dem Altertum etwas rührendes, und ohne ſie hätten ſie alle, Bildhauer und Maler, ſich ſchwerlich dieſe Mühe gegeben.

In der Hauskapelle empfängt uns die fröhliche Pracht des noch zu Coſimos Lebzeiten bis 1463 gemalten Freskenſchmucks von Benozzo Gozzoli (1420—98), der Zug der Könige nach Bethlehem zur Anbetung des Kindes durch die lachende Hügellandſchaft von Toskana: Edelleute zu Pferde, Diener mit Hunden und Pagen mit Jagdfalken, Landleute und Hirten, das heitere, freudige Leben nimmt kein Ende (Abb. 135). An der Altarwand knieen anbetend holdſelige Engel (Abb. 136), andre ſingen in der Luft den Lobgeſang. Das ſind Klänge aus dem himmliſchen Konzert Fieſoles, der nun nicht mehr unter den Lebenden weilte. Benozzo war ſein Schüler geweſen, ſein Gehilfe an den Fresken in Rom und Orvieto. Nun hat er ſeines frommen Meiſters kirchliche Kunſt ins Weltliche umgeſetzt, in einen leichten Dekorationsſtil, mit fröhlichem Herzen und geſchickter Hand. In den Geſtalten der Engel und ihren runden Lockenköpfen von ziemlich gleichmäßigem Typus lebt noch etwas weiter von Fieſole, mit dem Benozzo ferner die oberflächliche Behandlung der Körperformen gemeinſam hat, aber auch das Friſche, Frühlingsmäßige, die anmutige Landſchaft mit ihrem grünen Erdreich und den Pflanzen und Blumen. Neu iſt bei ihm die deutliche Wirklichkeit dieſer zahlreichen Bildniſſe, unter denen auch der alte Coſimo erſcheint, und das reiche ausführliche Zeitkoſtüm. Hierin hatte er ein gefeiertes Vorbild, die farben-

Abb. 136. Anbetende Engel, von Benozzo Gozzoli. Pal. Riccardi.

Abb. 137. Anbetung der Könige (Mittelbild), von Gentile da Fabriano.
Akademie.

ſtrahlende „Anbetung der Könige“ des Umbrers Gentile da Fabriano, die ſeit 1423 eine damals Aufſehen erregende und immer aufs neue bewunderte Zierde der Sakriſtei von S. Trinita war. Beſtellt hatte ſie Palla Strozzi, ein Gegner des mediziſchen Hauſes (S. 51). Jetzt iſt ſie ein Hauptſtück der Akademie (Abb. 137).

Mit dem Palaſt Rucellai tritt ein neuer Typus ein (Abb. 138). Er iſt das früheſte Werk Albertis in Florenz, und wir kennen auch ſchon den Bauherrn Giovanni (S. 145). Er war der Sproß einer Kaufmannsfamilie, die zuerſt im 13. Jahrhundert erſcheint, zur Wollzunft gehörte und ihren Namen (Oricellari) von einer Pflanze bekommen hatte, der ſie ihren Reichtum verdankte, der Orſeille, die den Färbern begehrte Farben lieferte. Giovanni war des Palla Strozzi Schwiegerſohn und ſah Coſimo Medici ungern aus der Verbannung zurückkehren. Er hatte politiſchen Ehrgeiz, den er nun zurückhalten mußte. Er ſtellte ſich, ſoweit es ging, mit Coſimo und noch beſſer mit ſeinem Sohne Piero, deſſen Tochter Nannina er 1466 ſeinen eigenen Sohn Bernardo heiraten ließ, denſelben, der ſpäter nach Lorenzos des Prächtigen Tode in den „Gärten der Rucellai“, weit draußen im Nordweſt jenſeits der Maria Novella, den Mitgliedern der Platoniſchen Akademie eine neue Heimat bereitete. Giovanni, dem Coſimo keinen Anteil an der Leitung des Staates gönnte, lebte ganz ſeinen Geſchäften und pflegte mit Verſtändnis und eigenem Geſchmack die Künſte.

Diesen Palast mit langer Front und geringer Tiefe erbaute ihm 1446 bis 51 ein unbekannter Architekt*) nach den Plänen Albertis, der einen neuen Weg einschlug. Er flachte die Rustika ab und fügte der bis dahin nur durch die horizontalen Linien wirkenden Fassade des florentinischen Palastes in allen drei Stockwerken eine vertikale Gliederung durch Pilaster hinzu, von denen hier die Fenster im Erdgeschoß die Portale und die liegenden Luken eingefaßt sind. Die Pilaster, die im unteren Geschoß dorische, in den oberen korinthische Kapitäle haben, erscheinen aber zugleich als Träger der Gesimse, in denen die inneren Balkenlagen äußerlich angedeutet sind. Über dem Sims liegt ein ornamentierter Fries, und darüber ein zweiter Gurt, der den Pilastern als Fußpunkt, den Fenstern als Sohlbank dient. Das Erdgeschoß hat einen hohen Sockel, mit Postamenten unter jedem Pilaster. Den oberen Abschluß bildet das über einem Gurt liegende feingegliederte Kranzgesims. Eine konsequent durchgeführte Scheinarchitektur, in die das „gerade Auflager", nach Albertis bekannter Vorliebe, wieder einen Hauptakzent bringt. Die Fenster haben zwar Rundbogen, aber über dem Teilungssäulchen noch kämpferartige Querriegel, die die Wirkung der als Architrave behandelten Gurtgesimse verstärken sollen. Dagegen haben die beiden Portale, die übrigens nicht symmetrisch in den Pilasterzwischenräumen

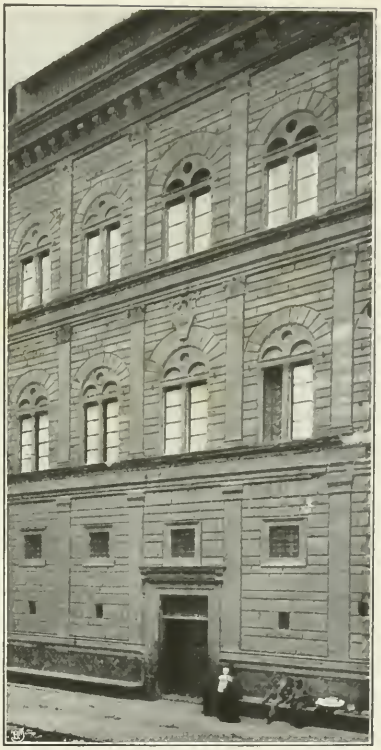

Abb. 138.
Palazzo Rucellai (Ausschnitt).

*) Vieles spricht doch dafür, daß es Bernardo Rossellino war! Man weiß, daß der ähnliche Palazzo Piccolomini in Pienza 1459 bis 63 von ihm erbaut ist. Diesem entspricht wieder der Palazzo Piccolomini in Siena, von dem unsere Skizze (links) bloß die unteren beiden Stockwerke in der Seitenansicht gibt; nur ist hier alles Detail vergröbert, was sich daraus erklärt, daß der Bau erst 1469, lange nach Bernardos (und auch nach des Papstes Pius II.) Tode angefangen wurde. Bernardo hat Alberti nahe gestanden. Papst Nikolaus V. (aus Sarzana), der unausgesetzt mit seinen toskanischen Landsleuten in Verkehr blieb, beschäftigte Bernardo 1452 bis 55 an der Peterskirche, und 1451 bis 53 war Alberti ebenfalls in Rom. Damals war Palazzo Rucellai fertig. Der Bau fällt in die Jahre, wo Bernardo an dem Grabmal Brunis in S. Croce tätig war; dann folgte das der Beata Villana in S. Maria Novella 1451. Nach Rom ist er, soviel wir sehen, seit 1455 bis zu seinem Tode 1464 nicht wieder gekommen. — Nach diesen von Alberti und ihm gemeinsam ausgegangenen Anregungen entwarf dann in Rom ein bis jetzt unbekannt gebliebener florentinischer Architekt die Cancelleria, die, wie wir jetzt wissen, 1489 lange im Bau war und 1495, ehe Bramante in Rom eintraf, zum Beziehen fertig stand.

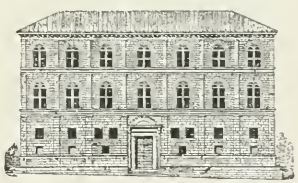

Abb. 139. Palazzo Strozzi, von Piazza und Via degli Strozzi gesehen.

stehen, einen geraden Sturz und geradlinige Umrahmung und Füllung mit antikisierendem Detail.

Aus der florentinischen Rustikafassade hat diese geistreiche Verbindung des Quaderbaus mit Pilasterordnungen ein verfeinertes Werk der Kunst gemacht, das unser Nachdenken beschäftigt, in seiner etwas kühlen Temperatur aber nicht unmittelbar anziehen kann. In Florenz ignorierte man es und baute in dem alten Stil weiter. In Rom hat man Albertis Anregungen aufgenommen.

Palazzo Strozzi, der edelste der älteren Art, hat nicht die auszeichnende Lage des Pitti, er steht als Bürgerhaus in der Reihe der anderen, aber er zeigt sich als solches in der höchsten erreichbaren Erscheinung, und es brauchte für den Bauherrn Zeit und Aufwand, um in diesem engen Quartier den Platz zu schaffen für die Casa grande und eine freie Lage an der jetzigen Piazza degli Strozzi.

Filippo, Matteos Sohn, war die Rückkehr in seine Vaterstadt 1466 nicht leicht geworden, da der Widerstand gegen die Medici zu den Überlieferungen seiner Familie gehörte. Sein Vater war, wie dessen Vetter Palla und viele andere, in der Verbannung gestorben, in Pesaro; aus den fünf Jahren der ersten Frist waren durch immer wiederholte Verlängerungen 25 geworden! Filippo war als Knabe mit zwei Brüdern aus Florenz gezogen, fort von der Mutter Alessandra, die durch ihre Briefe an die verbannten Söhne einen Namen in der Literatur bekommen hat, zu seinem Oheim Niccolò, einem Vetter Matteos, der als Verbannter in Neapel lebte und dort eines seiner fünf Bankhäuser verwaltete. Filippo, vermählt mit

Fiammetta Adimari, wurde 1469 des Oheims Erbe und war im Besitz eines unermeßlichen Vermögens, als er 1489 mit feierlichem Umstand den Grundstein zu seinem Familienpalast legte. Nun galt es vorsichtig sein, denn Lorenzo Medici gab acht auf alles, was die angesehenen Bürger vorhatten. Er tat, als wollte er Kaufläden in das Erdgeschoß legen, da ihm sonst das Haus zu kostbar würde, und als der Beherrscher der Republik das schade fand und dagegen sprach, gab Filippo scheinbar nach, und nun hatte er die Genehmigung, das Haus der Medici überbieten zu dürfen.

Der Palast hat ein Erdgeschoß mit einem Portal und kleinen viereckigen Fenstern und darüber zwei gleiche Stockwerke mit den üblichen Bogenfenstern, je neun nach Piazza degli Strozzi und Via Tornabuoni, so daß hier der Bau im Vergleich zu seiner Breite ansehnlich hoch erscheint, und er hat seine majestätische Wirkung allein durch die großen und dabei schönen Verhältnisse ohne weitere Gliederung und Detail (Abb. 139). Er sollte auch übrigens frei liegen, aber nur die eine Seitenfassade nach Via degli Strozzi mit dreizehn Fenstern ist ausgebaut worden. Um 1504, lange nach des Bauherrn Tode, der seinen Söhnen testamentarisch die Vollendung zur Pflicht gemacht hatte, war der Bau erst zur Hälfte fertig. Wir wissen, daß um diese Zeit Cronaca († 1508) leitender Baumeister war. Er zeichnete nach einem antiken Bruchstück das berühmte reiche und für die damaligen Ansprüche schwere Kranzgesims, es ist nur an einem Teil vollendet worden, und er entwarf auch die Pläne, nach denen später der Hof ausgeführt wurde, dreistöckig und in der Anordnung der Stockwerke demjenigen Michelozzos im Palast Medici ähnlich (Abb. 140). Im Jahre 1533 hatte der jüngere Filippo Strozzi endlich das Testament seines Vaters erfüllt. Als Gemahl der Clarice Medici, einer Enkelin Lorenzos des Prächtigen, machte er an der Spitze der Verbannten den Medizeern viel zu schaffen, ein löwenmutiger Mann, gegen den der nachmalige Großherzog Cosimo doch nur ein angezogener Affe war, auch in seiner Grausamkeit wie der Affe, der sich in Sicherheit weiß. Seinen Tod, der zu den vielen Voraussetzungen des erblichen Herzogtums der Medici gehörte, fand Filippo nach einer äußerst schmachvollen Behandlung im Kerker, nicht lange nachdem Cosimo zur Regierung gekommen war (1538) und unter geheimnisvollen Umständen. Statt dieses Gewaltigen, dessen Kinder alle starben, setzte ein zahmer Halbbruder aus des Vaters

Abb. 140. Hof des Palazzo Strozzi.

Abb. 141. Martyrium des heiligen Philippus, von Filippino Lippi. S. Maria Novella.

zweiter Ehe, Lorenzo, das Geschlecht fort; er hatte mit Erlaubnis der Medici schon 1533 den väterlichen Palast beziehen dürfen, den seine Nachkommen noch bis vor kurzem innehatten.

Wer aber war der Erfinder der Fassade? In der Urkunde ist von einem Modell des Giuliano da Sangallo die Rede, der sich hier bedeutend über den Wert seines beglaubigten Palazzo Gondi erhoben haben müßte. Vasari nennt den Bildhauer Benedetto da Maiano, den wir in solchen Aufgaben gar nicht kennen. Vielleicht aber nur deshalb, weil diesem der ältere Filippo in einer schweren Krankheit, ehe er 1492 starb, sein Grabdenkmal in der Maria Novella zu machen aufgetragen hatte. Es findet sich in der 1486 gestifteten Kapelle rechts vom Chor (nicht in der anderen mit den Bildern Orcagnas am linken Querschiff, in der er sich beisetzen ließ, obwohl er auch noch eine Gruft im Mittelschiff hatte, wie es in den Aufzeichnungen seines Sohnes Lorenzo heißt): über dem schwarzen Sarkophag ein rundes Madonnenrelief in einem Blumen- und einem inneren Cherubimkranze, von vier anbetenden Engeln mit lieblichen Köpfen umschwebt, alles in weißem Marmor auf dunklem Grunde (Abb. 144). Die Seitenwände dieser Kapelle bedecken Fresken von Filippino Lippi, je eine Wundertat des Johannes und des Philippus (der Namensheiligen der Strozzi) im Hauptbilde, und darüber in der Lünette das Martyrium der Apostel, energisch und von übertriebener Lebendigkeit im Ausdruck und in den Formen des Beiwerks, ganz in der ausgelassenen letzten Manier dieses begabten Malers (Abb. 141). Das Werk war ihm schon 1487 von Filippo aufgetragen worden und wurde 1502 nicht lange vor des Künstlers Tode fertig. Auch der Familienpalast enthielt einst reichen, seither zerstreuten Kunstbesitz. Außen an den Ecken sieht man noch jetzt die berühmten Laternen eines gesuchten, schwer zu be-

handelnden Kunstschlossers mit dem Beinamen Caparra (von dem ohne Handgeld nichts zu erlangen war); solche lumiere zu führen war nicht jeder Palast berechtigt. Ihren Hausschlüssel haben die Strozzi noch zuletzt für 30000 Lire an Adolphe Rothschild verkauft.

Schräg gegenüber dem Hauptpalast steht der ähnliche kleine Strozzino ungewissen Ursprungs (Giuliano da Maiano?). Das Rustikaerdgeschoß trägt ein glattgefügtes Hauptgeschoß mit sieben Fenstern und über dem Gesims noch einen später aufgesetzten Mansardenstock. Mit dem Palazzo Strozzi hat sich die Erfindung auf diesem Gebiete erschöpft. Giuliano da Sangallo gibt in seinem Palazzo Gondi am Signorenplatz (nach 1494) nur noch eine einförmige Wiederholung des alten Schemas der abgestuften Rustika (unten ist sie kräftig, in der Mitte schwächer, oben fehlt sie ganz) mit Bogenfenstern; über dem Ganzen liegt ein schmächtiges Kranzgesims. Besser ist der kleine Palast Antinori (Via Tornabuoni 3), der vielleicht ebenfalls von Giuliano herrührt. Dagegen hat Cronacas beweglicher Formensinn noch zu einer Abwechselung geführt. Sein Palast Guadagni (um 1500) am andern Arnoufer gibt ohne das Großartige der alten Rustikafassade in einer Mannigfaltigkeit von Ausdrucksmitteln die leichte, heitere Erscheinung eines beinahe villenartigen Baus (Abb. 142). Über drei völlig ausgebauten Stockwerken erhebt sich noch als viertes eine offene Säulenhalle mit vorspringendem Konsolendach, in der Art des obersten Geschosses der Höfe. An den ausgebauten Stockwerken sind die Ecken jedesmal

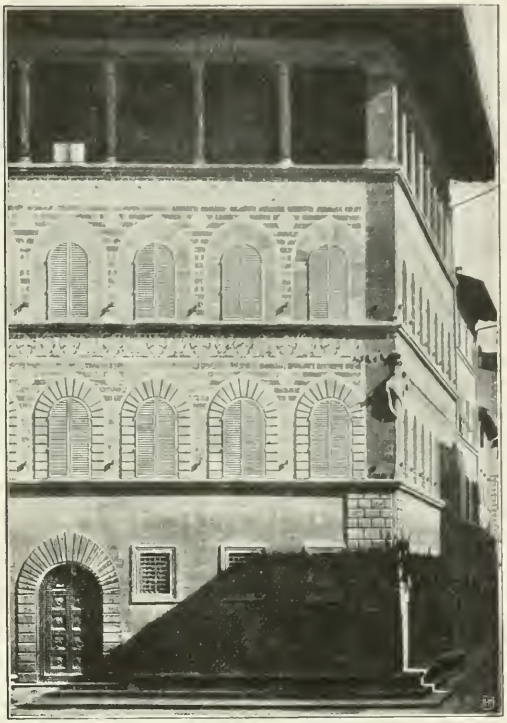

Abb. 142. Palazzo Guadagni.

Abb. 143. Palazzo Serristori.

ſtärker betont als die Mitte, und zwar iſt im Erdgeſchoß die Mitte verkleidet mit glatten Quadern und mit Ruſtika eingefaßt; an den beiden oberen Stockwerken iſt die Mitte verputzt und bemalt, während Quadern die Einfaſſung bilden. Außerdem ſind noch Portal und Fenſter, beide ſpitzbogig geſchwungen, kräftig eingerahmt und wieder ſo, daß die Stärke der Betonung nach oben hin abnimmt. Endlich haben die beiden oberen Stockwerke einen reich dekorierten Fries.

Zuletzt kommt noch ein eigentümlicher Zierbau unbekannten Urſprungs, deſſen Vollendung in das erſte Viertel des 16. Jahrhunderts fällt. Der ſchmale Palazzo Serriſtori an Piazza di S. Croce, mit zwei ſeitwärts überragenden oberen Stockwerken, hat im Erdgeſchoß Bogen, in der Mitte und oben Pilaſterordnungen mit geradem Gebälk als Hauptgliederungen (Abb. 143). Dieſe umfaſſen im oberſten Stock drei viereckige Fenſter mit Teilungsſäulen, im mittleren dagegen Bogen, innerhalb deren wieder viereckige Öffnungen liegen. Eine weniger ſchöne als merkwürdige Häufung von Formen aus dem Vorrat zweier Syſteme, und offenbar hat Albertis Vorbild im Palaſt Rucellai nicht nur die erſten Anregungen, ſondern auch noch in der Hauptwirkung den Ausſchlag gegeben.

Abb. 144. Grabmal des Filippo Strozzi, von Benedetto da Maiano. S. Maria Novella.

Abb. 145. Krönung Mariä, von Filippo Lippi. Akademie.

14. Das jüngere Künstlergeschlecht der Frührenaissance.

Filippo Lippi. Die Pollaiuoli und Verrocchio (A. Sansovino). Sandro Botticelli, Ghirlandaio und Filippino Lippi. Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli und Pier di Cosimo. Die jüngeren Marmorbildhauer: die Rossellini, Desiderio, Mino, Benedetto da Maiano. Die Porträtbüste.

Kaum zwei Jahre nach Cosimos Tode (1464) starb Donatello. Masaccio, Brunelleschi und Ghiberti waren längst tot, Alberti hatte Florenz verlassen, und von den Begründern der Renaissance war nur noch Luca della Robbia am Leben. Um diese Zeit hat Florenz nur einen einzigen bedeutenden Maler, Filippo Lippi, Cosimos jüngeren Zeitgenossen, der um 1450 blüht und das jüngere Künstlergeschlecht mit dem älteren verbindet. Das beginnt mit den Malerbildhauern Pollaiuolo und Verrocchio, den Fortsetzern Donatellos, die um 1470 (etwa mit des Lorenzo Medici Regierungsantritt) ihre Höhe erreicht haben. An sie schließen sich nicht nur Bildhauer an, sondern auch Maler, insbesondere die Träger der Entwickelung für die zweite Hälfte dieses Jahrhunderts, Sandro Botticelli und Ghirlandaio, die kurz vor 1450 geboren wurden, und viele andere. Neben den vielseitigen Künstlern Pollaiuolo und Verrocchio, die als Bildhauer vorzugsweise in Bronze arbeiten, steht eine Reihe von Marmorbildhauern, die meistens von Luca della Robbia ausgegangen sind. Sie malen nicht zugleich und haben auch kaum einen nennenswerten Einfluß auf die Maler gehabt, deren Gedanken sie vielmehr manchmal nur in Marmor umsetzen. Ihre Erfindung zeigt sich hauptsächlich in dem Formalen großer dekorativer Werke, in dem Aufbau von Grabmälern, Tabernakeln und Kanzeln, ihre Kunst geht zuletzt in Handwerk aus.

Fra Filippo Lippi, der warmblütige Mönch mit den klaren Augen und der freundlichen Künstlerseele (um 1406 bis 69), den die Irrungen seines abenteuerlichen Lebenswandels nicht um die Gunst der Medici und andrer Beschützer bringen

Abb. 146. Madonna mit vier männlichen Heiligen, von Filippo Lippi. Akademie.

Abb. 147. Madonna mit Engeln, von Filippo Lippi. Uffizien Nr. 1307.

konnten, zeigt sich uns als ein beinahe ebenbürtiger Nachfolger Masaccios hauptsächlich in seinen groß gedachten Fresken im Dom zu Prato (seit 1456), wo er über zehn Jahre lebte. In Florenz finden wir von ihm sorgfältig ausgeführte Tafelbilder, die meisten aus Kirchen in der Akademie, die denselben großen Zug haben, die feste, ruhige Würde des hohen Stils, und, wo es der Gegenstand zuläßt, eine zarte und sogar weiche Anmut des Ausdrucks. Er liebte die Frauen, sie überwiegen auf seinen Tafelbildern das männliche Element, und manchmal möchte man sagen, daß in seiner ganzen Art etwas weibliches liegt. So wenn die zarte Jungfrau Maria anbetend vor dem ihr zu Füßen liegenden Kinde kniet, nicht in einem Kirchenraum, sondern in der Einsamkeit des Waldes, seine lieblichste Erfindung, die er dann durch Hinzufügung Josefs, der Hirten und singender Weihnachtsengel zu einer Heiligen Nacht umgestaltet hat. Die beiden sehr ähnlichen Darstellungen, jetzt in der Akademie, stammen aus Klöstern der Umgegend, sie sind früh und so recht für die Andacht beschaulicher Waldmönche geschaffen. Die zarte Beseelung weist auf Fra Angelico zurück, von dem männlich kräftigen Masaccio haben sie kaum etwas an sich, nur daß von ihm Filippo realistischer sehen gelernt hat als der Fiesolaner. Neu ist das selbständige Leben der Landschaft, und über dem Ganzen liegt eine Poesie, eine märchenhafte Stimmung, wie wir sie bis dahin bei keinem italienischen Maler finden.

Auf einer breiten, großen Altartafel von 1441 aus S. Ambrogio, ebenfalls in der Akademie, sehen wir die Krönung der Jungfrau durch Gottvater im päpstlichen Ornat inmitten einer zahlreichen Gemeinde von Heiligen, Engeln und irdischen Teilnehmern; rechts in der Ecke kniet der Maler im Mönchsgewande (Abb. 145). Der altarartige Thron Gottes ist mit Gewinden aus Rosen und Lilien geschmückt, und

die Engel, die reihenweise geordnet von beiden Seiten der Kirche her der feierlichen Handlung zusehen, tragen Rosenkränze und Lilienstengel. Dazu die Fülle von kostbaren Kleidern der Männer und Frauen, von Schleiertüchern und zierlichen Haarfrisuren, ein leuchtender, strahlender Glanz trotz der beschädigten Farben. Auffallend ist der wenig mannigfaltige Ausdruck der Gesichter, der oft wiederholte Typus dieser in Mädchengewänder gesteckten Chorknaben mit den bäurisch derben Rundköpfen. Sodann der weltliche, kirmeßartige Charakter dieses Kirchenfestes. Das ist lebensfrische Wirklichkeit. Wir haben noch ein pädagogisches Regelbuch aus jener Zeit, das der Kardinal Giovanni Dominici (er gründete 1405 das Dominikanerkloster unter Fiesole, in das 1407 Angelico eintrat) für eine Dame aus dem Hause der Alberti abfaßte. Man soll, heißt es darin, im Hause etliche kleine Altäre aufbauen lassen für die Kinder, die sollen sie in Ordnung halten, abstäuben, putzen und zu jedem Feste angemessen herrichten, ganz wie es in den Kirchen geschieht. Sie sollen Girlanden aus Reisig und Blumen flechten, das Jesuskind kränzen und ein Marienbild schmücken, ferner Lichter aufstecken, anzünden und auslöschen, sich selbst in Hemden stecken wie die Chorknaben und räuchern, läuten und singen, die Messe lesen, und damit ihnen das zu einem abwechslungsreichen Vergnügen werde, mag man ihnen bisweilen in der Kirche zeigen, wie die wirklichen Priester, die sie zu kopieren haben, es machen. Sehen wir nun noch einmal Filippos Bild an, ist es nicht als befänden wir uns da auf einem Kinderfest bei Madonna Bartolommea degli Alberti?

Abb. 148. Madonna im Rund, von Filippo Lippi. Pal. Pitti Nr. 338.

Dieselben lilientragenden Engel finden wir zu Seiten einer stehenden Madonna auf seinem frühesten datierbaren Werke, einer 1438 aufgegebenen Altartafel aus S. Spirito, die in den Louvre gekommen ist. Die Predella hängt noch in der Akademie, hier erzählt Filippo, wie auf seinen Fresken und wie Masaccio, höchst graziös und eindrucksvoll in vier Szenen von nur wenigen Figuren; dabei ist die seltene Darstellung der Todesbotschaft an Maria durch den Engel Gabriel (S. 54). Endlich haben wir hier auch noch ein Heiligenbild mit Männern, ebenfalls früh und besonders interessant, weil es aus der Kapelle der Medici in S. Croce stammt (Abb. 146). Es ist ernst und streng, ohne einen Anhauch von Heiterkeit. Inmitten einer aus drei Nischen gebildeten Architektur sitzt die Madonna und sieht teilnahmlos auf das unruhig gewordene Kind, neben ihr haben linkisch und ungeschickt auf

Abb. 149. Herkules und Antäus, von Antonio del Pollaiuolo. Uffizien Nr. 1153.

unbequemen Sitzen die zwei Patrone des Hauses und Franziskus und Antonius platzgenommen und machen bekümmerte Gesichter. Man sieht bald, daß es ein Anfängerbild ist, aber ein vielversprechendes, worin sich der Künstler nichts leicht gemacht hat. Das spätere Hausbild in Rundform mit der sitzenden Madonna im Pal. Pitti (Abb. 148) hat hauptsächlich wegen der perspektivisch vertieften Hintergrundserzählung Bedeutung, wo dann auch unter den Besuchern der Wochenstube vielleicht zum erstenmale eine Figur erscheint, deren Bewegungsmotiv nachmals in der florentinischen Malerei so beliebt geworden ist, die einen Korb auf ihrem Kopf tragende Dienerin. Nach Vasari ist das Bild 1452 für Lionardo Bartolini gemalt, lange vor Sandro Botticelli und Ghirlandaio, die das ursprünglich aus der griechischen Vasenmalerei stammende Motiv reichlich verwendet haben. Ein letztes Madonnenbild (Uffizien; Abb. 147) ist malerisch nicht anziehend, aber wichtig durch die strenge Auffassung und eine hart an die Plastik streifende Modellierung. Maria sitzt ganz im Profil und nimmt wie betend mit aneinandergelegten Händen und mit niederwärts gerichtetem Blick das Kind aus den Händen von zwei derben Engelknaben in Empfang, deren vorderer zum Bilde herauslacht. Seine Flügel und ihr Arm treten rechts und links über den Bildrand hinaus, ein später von Mantegna häufig angewandtes Belebungsmittel; der aber hat es aus den Werken Donatellos, den ja Filippo vor Augen hatte! Und nun sehe man, wie dieses in allen Einzelheiten, Kopfform, Haar, Schleier, Stuhllehne, für ihn charakteristische Bild beinahe wie eine Skulptur wirkt, so daß er hier als Fortsetzer der Bildhauer Donatello und Luca della Robbia erscheint. Er wird mit seinem Madonnentypus und mit jener „Anbetung des Kindes" anregend auf die Nachfolger fortwirken.

Fragen wir, was nach seiner würdig großen und frischen Naturauffassung noch zu tun blieb, so war doch Masaccio in der seelischen Energie, in der aus dem Innern dringenden Erregung seiner Köpfe, schon weiter gegangen. Das kommt erst wieder bei Sandro und Filippino zu tage. Sodann fehlt bei Filippo die Durchbildung der Körper; seine lang bekleideten Menschen stehen und schreiten angemessen, aber eine nackte Gestalt hat er nicht hervorgebracht. Hier greifen die Malerbildhauer Pollaiuolo und Verrocchio ein.

Beide haben im Gegensatz zu Masaccio und seinen Nachfolgern, den eigentlichen Malern, keine Fresken gemalt, nur Tafelbilder kleineren Umfangs mit eingehender Behandlung der Details, namentlich der Körperformen, womit sie in heilsamer Reaktion der Oberflächlichkeit entgegenwirken, die sich aus dem bloßen Bildermalen ergeben konnte und für Künstler von übrigens gutem Namen auch ergeben hat: Masolino, Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, Cosimo Rosselli. Sodann sind beide in erster Linie Plastiker und nur vermöge ihrer technischen Vielseitigkeit auch Maler,

Abb. 150. Tonbüste, von Verrocchio (?). Bargello Nr. 165.

Abb. 151. Tonbüste, von Antonio del Pollaiuolo. Bargello Nr. 161.

beide knüpfen an die spätere Entwicklung Donatellos an, ohne seine Schüler gewesen zu sein, und beide sind ihrer Herkunft nach Goldschmiede und für alle Bedingungen der Bronzearbeit vom Guß bis zur Ziselierung in der besten Schule gereift und tüchtig gemacht. Dieses in ihnen gesammelte Kunstvermögen und sein Einfluß auf die folgenden Maler und Bildhauer sind viel höher anzuschlagen als die von ihnen hinterlassenen Werke, die manchmal und namentlich bei Pollaiuolo dem Kunstfreunde weniger reinen Genuß gewähren, als sie dem Kenner interessant sein müssen.

Antonio del Pollaiuolo (1429—98) hat einen viel jüngeren Bruder, Piero (1443 bis vor 96), der ebenfalls von Haus aus Goldschmied, übrigens aber nur Maler ist und als solcher ohne viel eigenes Talent in den Wegen seines bedeutenderen Bruders weiter geht; sie arbeiten gemeinsam und werden zusammen zuerst 1460 erwähnt. Das Meiste auf ihren nicht zahlreichen Bildern ist von Pieros Hand ausgeführt, dem Antonio als Erfinder oftmals zur Seite gestanden hat. Wir sehen eine im ganzen kräftige Zeichnung, eine herbe und rücksichtslose Modellierung des Körperlichen mit scharfen Umrissen, eine Formgebung, die der Plastik und der Metallarbeit nachgegangen zu sein scheint, dabei eindrucksvolle Bewegungen und Stellungen der Figuren und tief aufleuchtende Farben: beide Brüder haben sich nicht mehr immer mit der Tempera begnügt, sondern den späteren Malern durch Versuche in der Firnis- oder Ölmalerei vorgearbeitet. Die energischere Begabung Antonios empfindet man schon dem einzigen eigenhändigen Bilde gegenüber, das sich von ihm in Florenz erhalten hat, einer kleinen Doppeltafel: Herkules, der mit Antäus ringt (Abb. 149) und gegen die Hydra kämpft (Uffizien; dieselben hatte er größer nebst dem Nemeischen Löwen für Lorenzo Medici gemalt). Da ist

Abb. 152. Zacharias kommt aus dem Tempel. Gewebter Stoff nach einer Zeichnung des Antonio del Pollaiuolo. Dommuseum.

alles echt und ernst, das Knochengerüst und die Oberfläche der Körper mit den spielenden Muskeln, das Anstrengen der Teile, das Anfassen, das ganze animalische Leben. Plastik und Malerei sind auf das innigste verbunden. Dieselbe Gruppe des mit Antäus ringenden Herkules erscheint noch einmal als Bronzeskulptur, ebenfalls ganz klein, im Bargello (erster Stock, 6. Saal, im Schrank), und hier (zweiter Stock, 4. Saal) finden wir dann noch von ihm die keck modellierte Tonbüste eines jungen Kriegers im Brustharnisch mit gespanntem Blick und hervortretenden Augen (Abb. 151). Die andere ohne Harnisch, grundlos Piero Medici genannt, ist vielleicht von Verrocchio (Abb. 150). Die großen plastischen Werke Antonios, Bronzegrabmäler zweier Päpste, Sixtus IV. und Innocenz VIII., findet man in Rom, wo er zuletzt gelebt hat. Welche Anregungen er aber in Florenz den Malern gegeben haben mag und wie er mit vielen Figuren zu komponieren verstand, zeigen uns Überreste von gestickten Meßgewändern, zu denen er bis 1470 die Zeichnungen geliefert hat, 27 kleine Geschichten Johannis des Täufers, in Rahmen gespannt (Dommuseum Nr. 110). Hier ist jedes Stück der Beachtung wert. Einen Teil dieser Geschichten behandelte als Freskomaler fünfzehn Jahre vor ihm Filippo Lippi in Prato, und zwanzig Jahre nach ihm Ghirlandaio in der Maria Novella, dieser z. B. auch das hier mitgeteilte Erlebnis des Zacharias (Abb. 152). Wie übertrifft er beide mit dem gesteigerten Leben seiner kleinen Figuren, das freilich, auch wenn jene es hätten geben können, zu der stillen Größe ihrer Wandbilder wenig gepaßt haben würde. Aber die Bewegungen, Stellungen und Haltungen, in denen sich Antonio hier wie auf einem Versuchsfelde zu erschöpfen und sich selbst überbieten zu wollen scheint, alle diese neuen Lebendigkeiten treffen wir nun bald nach 1480 bei Freskanten und Tafelmalern zunächst in den kleinen Hintergrundszenen wieder, auch bei den Umbrern, die mit den Florentinern in Berührung kommen (Perugino, Pinturicchio), und bei Signorelli, Sandro und Filippino sehen wir dann, sobald es sich um Geschichtserzählung handelt, das ganze Bild von der neuen Bewegung ergriffen. Der aber, auf dem sie hauptsächlich beruht, Pollaiuolo, kam erst geraume Zeit nach den florentinisch-umbrischen

Malern, die Sixtus IV. für seine Kapelle berufen hatte, in Rom an, unter dessen Nachfolger Innocenz VIII. 1484. Das Domnuseum enthält noch eine tüchtige Arbeit von 1480, ein Seitenrelief an dem silbernen Altarvorsatz, der aus dem Baptisterium stammt, mit der Geburt Johannis des Täufers (Abb. 153); die „Enthauptung" ist von Verrocchio. In solchen kleinen Sachen kommt seine Stärke, die naturwahre Durchbildung aller Einzelheiten bis zu dem Lebenshauch der Wirklichkeit, am besten zur Geltung; er ist doch seinem Wesen nach ein Kleinkünstler, und alles Größere wird bei ihm leicht unharmonisch.

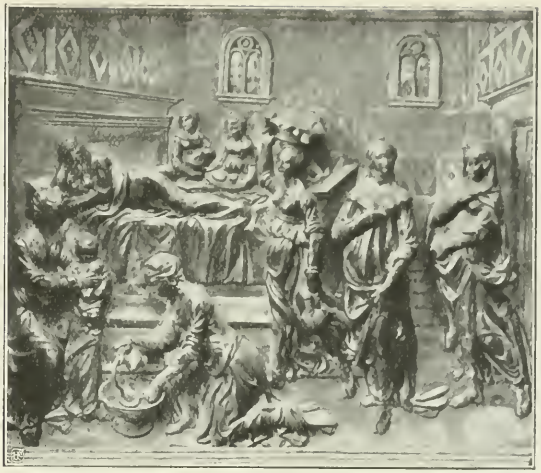

Abb. 153. Geburt Johannis des Täufers, von Antonio del Pollaiuolo. Domnuseum.

Pieros schwächlichere Art, seinen oberflächlich weiter geführten und darum leicht in das Gezierte fallenden Naturalismus, brauchen wir nicht an seinen Bildern zu verfolgen. Die auf ihrem Thron sitzende „Klugheit" der Uffizien (Nr. 1306) und fünf ähnliche, neuerdings hinzugekommene christliche Tugenden sind von Herzen langweilig und nur um des Ernstes willen, der ihren Faltenwurf gebaut hat, noch zu beachten. Das Beste, was sich von ihm in Florenz erhalten hat, ist die Altartafel aus der Kapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato (Uffizien 1301), drei lebensgroße männliche Heilige auf einem Fliesenboden stehend, von kräftiger Zeichnung und emailartig leuchtender Farbe, um 1470 vollendet. Selbstverständlich unter den Augen des bedeutenderen Bruders, der zu einer so ehrenvollen Aufgabe auch wohl noch dies und jenes geäußert haben wird.

Andrea del Verrocchio (1436—88), wenig jünger als der ältere Pollaiuolo, ist vielseitiger und als Schulhaupt von größerem Einfluß, ein feinerer Künstler nicht bloß in seiner Formgebung, sondern auch im Geistigen. Als Leiter der fruchtbarsten Werkstatt, die wohl jemals bestanden hat, gibt er der zweiten Hälfte des Quattrocento die Richtung, wie Donatello die erste beinahe durchweg beherrscht. Im ganzen kräftig und bis zur Herbheit streng, zeigt er daneben oft ein den Pollaiuoli fremdes, reines Schönheitsgefühl. Alle Gebiete, die er berührt, bereichert er durch

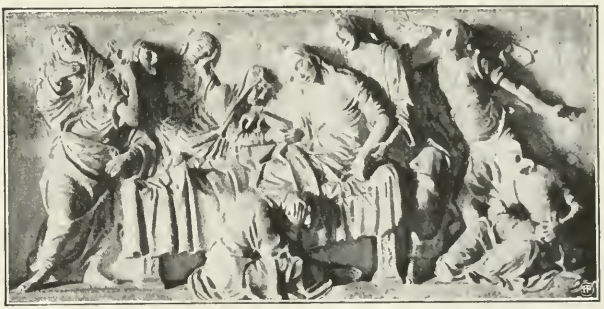

Abb. 154. Vom Grabmal der Francesca Tornabuoni-Pitti, von Verrocchio. Bargello.

Abb. 155. Putto auf einem Springbrunnen, von Verrocchio. Hof des Palazzo Vecchio.

neue und wertvolle Leistungen, nackte Körper und Gewandstatuen, Männer und Frauen, Madonnen und Putten; als Bildhauer arbeitet er in Ton und Bronze und für Marmorausführung; als Maler erweitert und vertieft er die Ausdrucksweise und nimmt anregend teil an den Versuchen seiner Schüler in der Anwendung neuer Malmittel. Alles dieses hat sich zugetragen in dem reichlich zehnjährigen Zeitraum bis 1485, wo er nach Venedig ging, um mit dem Reiterstandbild des Colleoni sein Lebenswerk zu krönen.

Nachdem er für Lorenzo Medici den Sarkophag, der jetzt in der Alten Sakristei steht, vollendet hatte (1472, S. 136), lieferte er demselben Gönner zwei originelle und für seine Art bezeichnende Bronzestatuen. Im Hof des Palazzo Vecchio steht auf einem Brunnenbecken ein graziöser Flügelknabe, der einen wasserspeienden Delphin zwischen den Armen gepreßt hält und dabei auf einem Beine tanzt (Abb. 155). In dem Knaben David mit dem Goliathshaupt auf der Basis (1476, im Bargello; Abb. 156) spricht sich noch eigentümlicher der ganze Verrocchio im Gegensatz zu Donatello aus, dessen reichlich vierzig Jahre älterer David in demselben Museum zu finden ist. Der magere, feingliedrige Körper mit den Unebenheiten des Übergangsalters, den großen Füßen und der ungeschickten, eckigen Haltung, steht in straffer Spannung da; das eine Knie ist durchgedrückt, das andre spitz wie der Ellenbogen des eingestemmten Arms. Nichts lässiges und leichtes, alles von einer peinlichen Exaktheit. Eine Durchbildung der Glieder und der Körperoberfläche, wie sie Donatello nicht einmal erstrebt hat. Dazu die zierliche Eleganz der Silhouette und des ganzen Ausdrucks, mit dem höchsten Akzent des mädchenhaften Lächelns unter dem Lockenkopf. Das ist wieder ein neuer Zug gegenüber Donatello, eine Vorahnung auf Lionardo, der ja Verrocchios Schüler war. Bald darnach entstand das Grabmal der 1477 im Wochenbett gestorbenen Gattin des Giovanni Tornabuoni, einstmals in der Maria Novella; eine von Schülerhand ausgeführte Marmorplatte in Hochrelief befindet sich im Bargello (zweiter Stock, 4. Saal; Abb. 154). So dramatisch, mit der vollen Wucht Donatellos, hat Verrocchio nicht

Abb. 156. David, von Verrocchio. Bargello.

wieder geschildert, wie er uns hier den Moment des Verscheidens, den wilden Schmerz der Klagefrauen und die Überreichung des Kindes an den Vater vor Augen stellt. Das Bildmotiv entnahm der Künstler einem antiken Sarkophag.

Wir wenden uns nun noch nach Or San Michele, wo die mittlere Hauptnische der Vorderfront noch immer leer stand (Abb. 157). Sie sollte ursprünglich eine Statue Donatellos aufnehmen, den h. Ludwig, der jetzt in S. Croce steht, und sie war zu deren Aufnahme 1425 fertig (S. 56). Michelozzo war damals Donatellos Gehilfe, und heute streiten sich beide um das Verdienst der Erfindung dieser Nische, deren plastische Ausstattung zum Teil wenigstens zweifellos von Donatello herrührt. Die Formen des Aufbaus sind so ziemlich die von Brunelleschis Bauten her uns bekannten, und alles was wir darüber zu sagen wissen, ist, daß der so meisterhaft um diese frühe Zeit mit ihnen umgeht, uns eher der geniale Donatello als sein nur äußerlich vielseitiger Gehilfe gewesen zu sein scheint. Gleich nach Donatellos Tode, 1467, finden wir Verrocchio über der Arbeit an einem Statuenpaar, das erst 1483 fertig wurde: „Christus zeigt dem Thomas das Wundenmal". So weit wir uns umsehen, finden wir keine ältere Freigruppe der Frührenaissance, und diese ist die schönste geblieben. Thomas ist aus der engen Nische heraus und tiefer gerückt, Christus als Hauptfigur ganz von vorn gestellt. So ist einfach aus einer Notwendigkeit die Gruppierung gewonnen. Beide haben nur Auge und Sinn für die aufgedeckte Wunde, um welche zwei Hände so emsig beschäftigt sind, daß sich die deklamatorische Bewegung des rechten Armes Christi daneben beinahe verliert. So will es die mit naturbeschreibender Sachlichkeit arbeitende Frührenaissance; ein Späterer hätte das feierlicher gegeben und mit einem durchgehenden, großen

Abb. 157. Die Thomasnische an Or San Michele mit den Statuen Verrocchios.

Abb. 158. Taufe Christi, von Andrea Sansovino. Über der Osttür des Baptisterinms.

Hauptzuge*). Auch die Gewänder behandelte man später großartiger, mehr als einheitliche Massen. Hier ist der Faltenüberfluß mit Bedacht für das Glänzen und Glitzern der vortrefflich ziselierten Bronze benutzt. Weniger realistisch als in diesen schon von dem Schönheitshauch der Hochrenaissance umwitterten Gestalten konnte Verrocchio sich nicht ausdrücken.

Man halte dagegen die grausame Deutlichkeit der Taufe Christi in der Akademie, des berühmten und einzigen beglaubigten Gemäldes (Abb. 159). Der nackte Christus und der magere alte Johannes mit den von geschwellten Adern durchzogenen Händen und Armen sind zwei häßliche Modellakte. Aber lebensgroße Figuren von dieser Naturwahrheit hatte noch kein Maler gemalt, und der bis dahin den Bildhauern überlassene nackte Körper erscheint seit Masaccios Adam und Eva in diesem Christus Verrocchios wieder zum erstenmale, mit der an der Plastik geübten richtigen Zeichnung und der strengeren Auffassung der Formen, und demnächst weiter in den Hochtafeln seiner Zeitgenossen Pollaiuolo, Sandro, Lorenzo di Credi mit einzelnen nackten Männern und Frauen, die man Sebastian oder Venus nannte. Der Christus steht in gemeiner Wirklichkeit mit seinen Füßen in einer Wasserlache und läßt kümmerlich ergeben die Zeremonie über sich ergehen, die der Täufer gründlich, aber in solcher Eile vollzieht, als müßte er, schnell wie er gekommen, nun gleich zu so und so vielen andren weiterlaufen. Alles, auch die Palme mit ihren aus Blech geschnittenen Blättern, ist buchstäbliche Modellwahrheit ohne einen Schimmer von Poesie, bis an die linke Ecke, da wo die knieenden Engelknaben die Gewänder halten. Den feineren, der sich von dem bäurischen Kameraden mit den breiten Händen durch seine lebendige und geistig höhere Art unterscheidet, hat der junge Lionardo gemalt, der sich jedenfalls bis 1472 in Verrocchios Werkstatt aufhielt und dann noch eine Weile in seiner Nähe blieb.

*) Man vergleiche hierzu die „Taufe Christi" von Andrea Sansovino in zwei großen Marmorfiguren (Abb. 158) oberhalb der Osttür des Baptisteriums (1502, von andrer Hand vollendet), das ist bereits Hochrenaissance in Form und Gebärde; die Handlung vollzieht sich schwungvoll, elegant und doch mit einer gewissen Lässigkeit. Wieder etliche Jahre später haben wir noch mehr Pathos und schon einen Anflug von Michelangelo in drei Bronzestatuen über der Nordtür, dem predigenden Täufer Johannes zwischen einem Pharisäer und einem Leviten, von Rustici (1506—8). Wie weit liegt hier schon die das Einzelne beobachtende Naturfreude der Frührenaissance zurück!

Sein Anteil könnte sogar noch weiter gehen, da auf der ganzen linken Hälfte des Bildes einschließlich des Christus die Tempera mit einem ölartigen Farbenauftrag versetzt oder auch übermalt ist, worüber wir lieber andre reden lassen, da wir selbst nicht mit dabei gewesen sind. Auch über die Entstehungszeit dieses merkwürdigen Denkmals läßt sich nichts bestimmtes sagen: Lionardo war 1472 zwanzig Jahre alt, und später als 1477 werden wir uns ihn als Gehilfen kaum denken mögen.

Abb. 159. Taufe Christi, von Verrocchio. Akademie.

Verrocchio hat nicht nur Maler gebildet, sondern sicherlich auch selbst noch mehr gemalt als dieses eine Bild. Das wichtigste aus einer kleinen Zahl ihm zugewiesener Gemälde, der junge Tobias auf der Reise von drei Erzengeln geführt, ebenfalls in der Akademie, zeigt außer dem entschieden plastischen Charakter seiner groß gedachten Figuren die fleißige Durchführung eines Detailkünstlers in den Gewändern und der Landschaft bis in den pflanzenbewachsenen Vordergrund. Alles ist der Wirklichkeit abgesehen, sogar der Halter, in dem der Jüngling seinen Fisch trägt, und die Bewegungen, das Anfassen und das Ausschreiten haben die archaisierende Zierlichkeit, die den Älteren fremd war und nun gegen das Ende der Frührenaissance sich immer mehr einstellt. Über dem Ganzen liegt eine Feierlichkeit, die, anders als die Taufe Christi, auch noch etwas freundliches hat. Dieser gemütliche Zug, der bei Donatello selten ist und den Pollaiuoli ganz fehlt, lindert bei Verrocchio überhaupt die Herbigkeit, die seinen Werken die strenge Durchführung auf den ersten Blick gibt. Darum gelingt ihm auch die Kindergestalt, der Putto, so gut, womit der trockene Antonio del Pollaiuolo gar nichts anzufangen weiß! Luca della Robbia, der die vielen natürlichen und schönen Engel und heiligen Kinder hat, ist doch zu ernst oder vielleicht auch zu religiös gestimmt für den durchaus profan gedachten Putto, diese zuerst von der spätgriechischen Kunst erschlossene, in ungezügelter Kraft und Lebenslust schwelgende Kinderwelt, an der Donatello seine ganze Freude hat. Auf keinem andren Gebiete zeigt dessen Phantasie uns diesen sprudelnden Reichtum an Erfindung, wovon etwas auf seinen Schüler Desiderio übergegangen ist.

Verrocchio hat auch um die Ausbildung des florentinischen Madonnentypus unter den Bildhauern nächst Donatello und Luca das größte Verdienst. Auch hier bedeutet sein Einfluß auf die Maler — Lionardo, Sandro, Lorenzo di Credi — mehr als seine einzelnen Reliefs in Marmor oder Ton, wiewohl sich

Abb. 160. Tonmodell einer Madonna, von Verrocchio. Uffizien.

darunter zarte, schöne Sachen finden. In Florenz gibt davon den vollkommensten Begriff ein großes Tonmodell der stehenden Madonna, die freundlich das vor ihr auf einem Kissen stehende Kind ansieht, aus S. Maria Nuova, jetzt in den Uffizien (Abb. 160). Es war einst marmorartig bemalt. Ein ähnliches Relief aus Marmor im Bargello (zweiter Stock, 5. Saal, Nr. 180).

Unter den Malern von Florenz war nach Filippo Lippis Tode Sandro Botticelli (1446—1510) der erste. Mit einer Phantasie, die keine Grenzen zu kennen scheint, erobert er den weitesten Stoffkreis und findet dazu neue Arten des Ausdrucks. Masaccio und Filippo hatten hauptsächlich religiöse Gegenstände behandelt. Sandro folgt darin zunächst Filippo, aber seine Madonnen und Heiligen bekommen bald ein anderes Temperament: sie haben nicht mehr das sanfte Phlegma des in sich zufriedenen Filippo und auch nur noch selten den Hauptzug einer allgemeinen Freundlichkeit; sie sinnen und träumen und sehen mit schwermütigem Ernst aus den Bildern heraus. Wenn er aber Handlung malt in biblischen Geschichten und weltlichen Szenen, oder wenn er sich vollends mit einer bis dahin von keinem Maler gezeigten Lust und Wonne in mythologischen und allegorischen Erfindungen ergeht, dann wird es auf seinen Bildern äußerlich lebendig wie auf einem Relief Donatellos oder Pollaiuolos; die Affekte steigen aus der Seele, sie erregen die Gesichter und lösen die Glieder bis zu den heftigsten Bewegungen, einer Unruhe, die man mitfühlt, und darin liegt ein großer Reiz der Betrachtung. Aber man fühlt zugleich, daß dies sein eigentlichstes Element ist, das wichtigste Ziel seiner Kunst, dem er nötigenfalls alles andre opfert, und darin liegt seine Schwäche: die überquellende Phantasie eilt an der strengen Schule der Form vorbei auf kürzestem Wege zu ihrem Ausdruck.

Ein brillanter Zeichner, kühn, voller Erfindung und Charakteristik, zeichnet er doch kaum eine Form im gewöhnlichen Sinne richtig, und indem er sich, wo es ihm gut dünkt, von seiner ohnehin geringen Naturbeobachtung losmacht, gibt er oft nur Linien, die ihm dies und das bedeuten sollen. Dabei komponiert er schlecht, zerfahren und wie zufällig, aller Architektonik geflissentlich ausweichend, außer wenn es sich um das gegebene Schema einer Heiligen Konversazion handelt. In der scharf umrissenen Ausführung wirkt die Schule des Goldschmieds nach; nichts von der malerischen Art des Sehens, die Masaccio gefunden hat. Er ist auch kein Kolorist wie Filippo, trotz der feinen Tempera. Das Meiste lernte er von dem Bildhauer Verrocchio, und auch die übertriebene Anatomie des Antonio

del Pollaiuolo mit den bloßgelegten Muskeln machte Eindruck auf ihn, aber das Hauptproblem dieser Richtung, die plastische Rundung der Gegenstände, nimmt er nicht auf, ebensowenig die Vertiefung des Raumes, und die Landschaft hinter seinen Figuren interessiert ihn nicht. Denn der Hintergrund ist ihm wenig mehr als eine bunte Wand, die einige Impressionen zurückstrahlt, und flächenartig ist auch das ganze Bild behandelt. Trotz allen diesen Unvollkommenheiten hat er einst auf seine Zeit Eindruck gemacht, und jetzt ist er längst der Liebling eines Publikums geworden, in dessen Augen man ihn nicht herabsetzen würde, wenn man sagte, er sei eigentlich gar kein Maler, sondern ein Skizzierer und Illuminator. Desto wunderbarer, desto größer — sagen sie — ist ja dann seine Kunst.

Abb. 161. Madonna mit dem Magnificat, von Sandro Botticelli. Uffizien.

Sechs Jahre älter als Lionardo, erreicht er die Meisterschaft um die Zeit, wo die „Taufe Christi" aus Verrocchios Werkstatt hervorgeht mit jenem Engel des jungen Schulgenossen, dessen Lebenshauch sich oft auf Sandros Bildern spüren läßt. Auf seiner vollen Höhe steht er in drei Historien des Freskenschmucks der Sixtinischen Kapelle (1481/2). In Florenz ist er nur aus Tafelbildern kennen zu lernen, von denen wir die besten, die zum Teil wenigstens in den umschriebenen Zeitraum fallen, auswählen.

Das früheste ist die „Madonna mit dem Magnificat" (Uffizien; Abb. 161), die ihren eigenen Lobgesang (nach der Verkündigung und vor der Geburt des Kindes, das sie auf dem Schoße hält!) mit Feder und Tinte in ein aufgeschlagenes Buch schreibt, eine besonders ausgedachte Situation in Form eines wirklich komponierten Rundbildes, nicht eines bloßen Fensterausschnitts. Aber die Komposition ist nicht bezwungen, denn wo und wie sollen die äußersten beiden Engel stehen? Diese nachdenklichen, sanften, halb erwachsenen Mädchenengel sind seine eigene, schönste Erfindung und ganz etwas anderes als die stereotypen Bauernjungen Filippos, die nur dastehen und ohne innere Teilnahme gleichmäßig ihres Amtes warten. Die anmutig geputzte Madonna, jugendlich liebreizend, hat nicht die Strenge des Kirchenstils, aber doch einen Zug von Würde und Hoheit, der sich auch dem Ganzen mitteilt. Die Ausführung in dünn aufgetragener Tempera ist von der höchsten Sauberkeit, weniger gemalt als gezeichnet, mit Umrißlinien und reichlichem Gold in den Randverzierungen und Mustern der Gewänder. Wie die Detailbehandlung auf den einstigen Goldschmiedelehrling zurückweist, so deutet das Flächenmäßige der Gesamthaltung ohne Plastik und Tiefe darauf hin, daß aus diesem poetischen Künstler kein Maler im eigentlichen Sinne werden wird. Die gleich sorgfältige und viel spätere „Anbetung der Könige" (Abb. 162) mit den Porträts

Abb. 162. Anbetung der Könige, von Sandro Botticelli. Uffizien Nr. 1286.

der Medici, Cosimos, Giovannis, Giulianos, hat eine beliebte Szene zum Gegenstand, die auch einmal, als Lorenzo Medici noch ganz jung war, dem Volke von Florenz in einem so glänzenden öffentlichen Aufzuge vorgeführt wurde, daß man monatelang beinahe von nichts andrem sprach. Vielleicht war es ursprünglich als Hausbild etwa für eine Kapelle der Medici gedacht, worauf die Breitform und die Zierlichkeit der Ausführung hindeuten könnten, obwohl es zu Vasaris Zeit in der Maria Novella aufgehängt war. Jedenfalls hat es nicht die Strenge eines Kirchenbildes, die damals noch wenig nach Sandros Geschmack gewesen wäre, und eine ganz besondere Einkleidung, die uns sagt, daß es sich um ein wichtiges kleines Denkmal handelt. Der Ausdruck ist fein und ohne alle Übertreibungen lebendig, die Komposition — das einzigemal bei Sandro — neu und bedeutend: sie steigt im Dreieck an und bereitet uns vor auf die spätere, unvollendete „Anbetung" Lionardos, die hier in der Tribuna hängt. Zwischen beiden behandelt Ghirlandaio dasselbe Thema, sogar zweimal ganz verschieden, in einem Tondo von 1487 mit prächtiger Architektur (Uffizien; Abb. 163. Darnach zum Teil wiederholt eine Kopie, anstatt mit Architektur in einer Landschaft, Pal. Pitti 358) und in einer viereckigen Altartafel von 1488 (im Findelhaus, mit dem Bethlehemitischen Kindermord in der Landschaft, Abb. 164), an der er seine Brüder schon stark hat mitarbeiten lassen. Sandro geht zeitlich allen voran und ist entschieden interessanter als der bloß auf würdige Art repräsentierende Ghirlandaio. Wann entstand wohl diese von Lionardos Geiste angehauchte Darstellung Sandros? Jedenfalls nicht vor der „Taufe Christi" Verrocchios, also nicht vor 1477 (S. 179), und andererseits nicht gerade notwendig vor 1478, wo Giuliano Medici ermordet wurde. Warum fehlt aber hier Lorenzo?

Ein drittes Bild der Uffizien, die Verleumdung des Apelles nach Lucian (Abb. 165), eine ganz breite, niedrige kleine Tafel, wahrscheinlich einst das Vorderteil einer Truhe,

malte der Künstler als Geschenk für einen Freund, höchst geistreich und zugespitzt in der scharfen Ausführung einer Metallgravierung oder eines getriebenen Reliefs, diesmal gegen seine Gewohnheit mit kunstvoller perspektivischer Architektur. Ausgehend von Verrocchios Grabmal der Francesca Pitti-Tornabuoni, übersteigert er Bewegung und Gebärdensprache bis nahe an die Karikatur.

Abb. 163. Anbetung der Könige, von Ghirlandaio. Uffizien Nr. 1295.

Die „Geburt der Venus" oder ihre Ankunft in Cythera (Abb. 166) ist wieder ein Medizeerbild, für die Villa di Castello geliefert, das Motiv aus dem homerischen Hymnus wahrscheinlich durch den Hauslehrer Poliziano vermittelt; die bildliche Übertragung vollzieht sich als freie Künstlerphantasie. Auf einer Muschel fährt die nackte Göttin in der Haltung der Medizeischen Venus mehr schwebend als stehend über das Meer zu uns heran, unter einem Blumenregen von zwei sich umschlingenden Windgöttern an das Ufer geblasen (dies Motiv nach einer Handzeichnung Lionardos), wo eine Hore unter Lorbeerbäumen ihr ein Gewand entgegenreicht, eine schlanke, ziemlich bewegte Gestalt von Sandros oft wiederkehrender Erfindung. In der Abstimmung der viel bewunderten Szene mit ihrer völlig gleichgültigen Farbe scheint uns sein Temperament völlig versagt zu haben. Noch berühmter ist das große Frühlingsbild in der Akademie (Abb. 167). Wir denken uns (denn die Erklärungsversuche gehen unermüdlich weiter), daß der Gegenstand aus Ovids Fasten genommen ist, und wir dürfen vermuten, daß Polizianos Giostra (S. 96) dem Künstler die ersten Anregungen gab. In der Mitte eines Lorbeer- und Orangenhains steht Venus, ein lebendig gewordenes Götterbild, dem zu Ehren dieses Gartenfest begangen wird. Links sehen wir drei Grazien oder Horen zu einem ziemlich steifen Reigentanz antreten, weiterhin Merkur, als ob er eine Frucht vom Baume nehmen möchte; vielleicht soll er die Nebel beschwören. Von der rechten Seite tänzelt die Frühlingsgöttin im Blumenkleide heran, und hinter ihr versucht Zephyr die Chloris zu haschen, deren Mund Blumen (bei Ovid sind es Rosen) entsprießen. Alles scheint hier Pantomime, ein gebundenes, halbes Wollen; es geschieht nichts, keine ernstlich gemeinte Bewegung, kein herzhaftes Anfassen. Dazu dieses eigentümliche Schönheitsideal unentwickelter, künstlich verlängerter Körper in durchsichtigen Schleiern. Welcher Abstand von der gesunden Wirklichkeit Masaccios oder sogar Filippo Lippis! Da wird uns Savonarolas frommer Zorn verständlich,

Abb. 164. Anbetung der Könige, von Ghirlandaio. Findelhaus.

wenn wir auch froh sind, daß dies berückende Gebilde mit seinen dekadenten Reizen nicht von den Flammen seines Eitelkeitsaltares verzehrt wurde. Dekadent ist zwar nicht der ganze Sandro, aber diese Richtung von ihm. Das ist ein echter Eindruck, an dem auch die hohe Meinung der Zeit oder das Urteil eines zeitgenössischen Kenners nichts ändern können, der den männlichen Ausdruck Sandros sogar dem weicheren Filippino gegenüber hervorhebt. Einst befand sich das Bild in derselben Villa wie die Venus der Akademie, es wird früher entstanden sein, vor 1480, denn es zeigt in der Formgebung und Behandlung der Körperoberfläche Eindrücke Pallaiuolos. Die Färbung ist wieder indifferent, nur in den Kleidern der Venus, Merkurs und der Flora klingen die stärkeren Farben aus dem allgemeinen Grauweiß hervor. Der malerische Vortrag ist wieder flächig und dekorativ, und der linienfrohe moderne Ästhetiker wird mit Genugtuung bemerken, daß die Hauptwirkung der Komposition auf „gehäuften Vertikalen" beruht.

Abb. 165. Die Verläumdung des Apelles, von Sandro Botticelli. Uffizien.

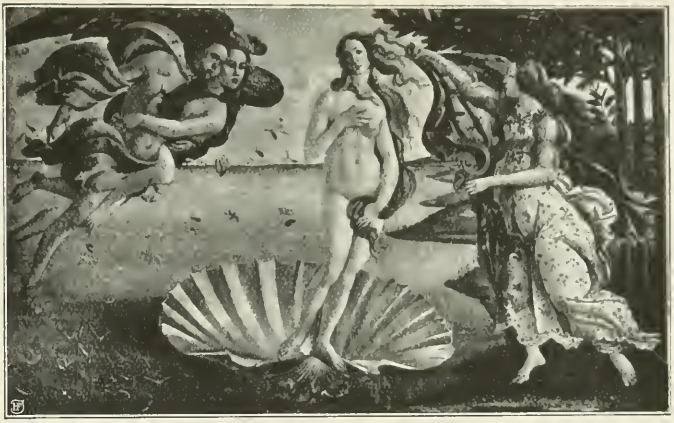

Abb. 166. Geburt der Venus, von Sandro Botticelli. Uffizien.

Einen von Herzen heiteren Sinn hat Sandro doch bei seiner weltlich gerichteten Phantasie nicht gehabt. Und später bereute er geradezu seine sündige Kunst und wurde ein treuer Anhänger Savonarolas. Er malte noch ernste und zum Teil sehr schöne Bilder, wie er denn ja auch Dantes Himmlische Reise illustriert hat, aber die besten und interessantesten dieser Bilder sind nicht in Florenz geblieben, und im ganzen überwiegt nun die nachlässige Werkstattarbeit. Seine Kunst war noch immer gesucht und begehrt, wie das bei seiner Erregungsfähigkeit nicht anders sein konnte; er hat auch Nachahmer und einzelne Schüler gehabt, aber keine lebensfähige Schule.

Dem beweglichen und vielgestaltigen Sandro tritt in dem wenig jüngeren Domenico Ghirlandaio (1449—94) eine in sich gesammelte, klare und glückliche Künstlernatur an die Seite, die ohne tieferen Gedankeninhalt das weltlich Heitere vom Leben abschöpft. Obwohl er nicht Bildhauer ist, haben seine Gestalten Festigkeit und plastische Rundung. Wie ein erfindender Baumeister gibt er ferner eine Fülle der schönsten Architektur von selbständigem Werte: Fassaden, Hallen und

Abb. 167. Der Frühling, von Sandro Botticelli. Akademie.

Abb. 168. Anbetung der Hirten, von Ghirlandaio. Akademie.

Wohnräume mit durchgeführter Ornamentik und gemalter Plastik, eingelassenen Reliefs und Statuen. Er komponiert mit sicherem Raumgefühl, so daß seine Figuren in die ihnen bestimmten Räume nicht nur gestellt sind wie bei Filippo, sondern darin leben wie bei Masaccio, über den er in der Ausführung des Architektonischen noch hinausgeht. Tüchtig in der Farbe, geht er doch den tieferen Aufgaben der Farbenwirkung, die jetzt in seiner Nähe nicht nur den jungen Lionardo, sondern auch manchen geringeren, wie Perugino, beschäftigen, nicht nach, weswegen auch das eigentliche Versuchsfeld dieser Probleme, das Tafelbild, für ihn weniger bedeutet als das großzügige Fresko, dem er sich mit Leidenschaft ergibt; am liebsten hätte er, wie er sagt, die Mauern von ganz Florenz bemalt. Er war Goldschmied gewesen und hatte die Malerei bei Alesso Baldovinetti erlernt, einem hervorragenden Techniker, dessen Ruhm uns freilich aus den auf uns gekommenen Bildern nicht mehr verständlich wird. Dann kam er in Verrocchios Kreis, zu Sandro (mit dem er an der Ausmalung der Sixtinischen Kapelle teilnahm 1481/2) und Lionardo. Sie wirken alle auf ihn ein, er nimmt manches von ihnen an, Ausdruck, Bewegung und einzelne Typen, aber er bleibt sein eigener Herr, zielbewußt und klar über die Grenzen seiner Begabung, mit unverminderter Kraft tätig bis an sein frühes Ende.

Abb. 169. Anbetung der Hirten (ohne die Flügel), von Hugo van der Goes. Uffizien.

Als Fortsetzer der großen Freskomaler, namentlich Giottos und Masaccios, deren

Werke ihn ganz erfüllten, treffen wir ihn in Florenz an zwei Stellen. In der Kapelle des Francesco Sassetti in S. Trinita (S. 50) malte er an der Altarwand den Stifter und seine Gattin knieend, und in sechs Bildern auf drei Wänden die Geschichte seines Namensheiligen Franz von Assisi, klar und groß in feierlicher Würde, mit der ergreifenden Bestattung des Heiligen abschließend (oben Abb. 19). Dazu gehört die gleichzeitige Altartafel (1485, jetzt in der Akademie; Abb. 168) mit der „Anbetung der Hirten", ebenfalls großartig und ernst, dabei in der aufrichtigen Derbheit der Köpfe von einer Naturtreue, die in jenen später gemalten Anbetungen der Könige nicht mehr erreicht ist. Ein nordischer Realist hatte auf ihn Eindruck gemacht, Hugo van der Goes, dessen farbenstrahlendes großes Triptychon ungefähr zehn Jahre früher Tommaso Portinari in Brügge hatte malen lassen für das Spital S. Maria Nuova, die Stiftung seines Vorfahren Folco, des Vaters der Beatrice; jetzt hängt es in den Uffizien (Abb. 169). Die aufleuchtende Tiefe des vlämischen Malwerks konnte freilich Ghirlandaios stumpfe Tempera nicht wiedergeben.

Abb. 170. Madonna mit Heiligen, von Ghirlandaio. Uffizien Nr. 1297.

Wir haben noch zwei Altartafeln Ghirlandaios von sauberster Vollendung aus den nächstfolgenden Jahren (Uffizien: Abb. 170 und Akademie: Abb. 171), Konversazionen von ähnlicher Anordnung. Vor einer Gartenarchitektur mit Blumenschmuck (einem sogenannten „Verschlossenen Garten") thront die von Engeln umgebene Madonna, neben sich hat sie zwei stehende, unten zu ihren Füßen noch zwei knieende Heilige. In ihrer strengen Komposition haben beide die feierliche Haltung des Kirchenbildes, der auch die segnende Gebärde des Kindes entspricht, die plastische Durchbildung der Formen weist auf Verrocchio zurück, der Liebreiz einiger Köpfe des Uffizienbildes deutet auf Lionardo.

Abb. 171. Madonna mit Heiligen, von Ghirlandaio. Akademie Nr. 66.

Dazu kommt die behäbige Pracht des Beiwerks, der Blumen und der farbigen Teppiche, alles in sorgfältiger Ausführung, wenn auch nicht mehr durchweg eigenhändig; die Predella des Akademiebildes ist sogar nur Gehilfenarbeit.

Und nun offenbart sich uns dieser sympathische Künstler noch zuletzt in seiner ganzen Herrlichkeit im Chor der Maria Novella. An der Altarwand sehen wir unter einer „Krönung Mariä" und anderen biblischen und legendarischen Szenen knieend den Stifter Giovanni Tornabuoni und seine längst verstorbene Gattin Francesca Pitti, deren Grabmal einst Verrocchio geschaffen hatte (S. 176). Die Seitenwände zeigen uns auf je sieben Feldern links das Marienleben und rechts die Geschichte des Täufers Johannes mit dem Tanz der Salome, aber ohne die Enthauptung, die in diesen auf Freude und Schönheit abgestimmten Bildercyklus keinen Mißklang bringen durfte (Abb. 172). Denn bezeichnend ist hier vor allem, gegenüber den älteren Fresken, z. B. Filippos in Prato, die weiter getriebene Verweltlichung der heiligen Geschichten durch zahlreiche Porträts der Stifterfamilie und ihrer Freunde, die Savonarolas Zorn erweckte. Sie stehen nicht mehr bloß zuschauend da, sondern nehmen an der Handlung teil, die vielen Männer und namentlich diese schlanken, schönen Frauen in ihren kostbaren Festtagskleidern. Überladen und manchmal ein wenig steif, aber so anmutig und sittig, wie uns die Berichte der Zeit die erlesenen Patrizierinnen bei dem Empfange fremder Gesandten und Fürsten schildern, so daß diese gestehen müssen, nirgend in der Welt so edle und feine Frauen gesehen zu haben wie in Florenz. Einzelne Szenen sind vor anderen beliebt geworden, so die Geburt der Maria und auf der Seite des Johannes die Begegnung Marias und Elisabeths, die Wochenstube mit der männlich ausschreitenden Magd, die eine Fruchtschale auf dem Kopf trägt, oder die Namengebung, — diese sind besonders reich an Einzelzügen und künstlerischen Motiven, aber alle sind ausgezeichnet durch ihre Komposition, die Einfügung der Figuren in Räume, die für sie bestimmt sind und in denen sie wirklich leben. Keine Unruhe wie bei Sandro, kein Gedränge wie bei Filippo; leergelassene Flächen sorgen für Luft und Licht und geben ein Gefühl wohltuender Ruhe. Und endlich das Mitsprechen der Architektur wie später bei Raffael: Palastfassaden, weite große Hallen und eingerichtete Wohnzimmer im angemessenen Wechsel, und alle von dem Wert selbständiger Erfindungen. Ghirlandaio durfte stolz sein auf das 1490 zu Ende gebrachte Werk und sich glücklich preisen, daß er es hatte schaffen können in dieser blühenden Stadt: Lorenzo der Prächtige lebte noch, und von dem Unglück der kommenden Jahre ahnte man jetzt nichts. Dies Gefühl drückt sich in einer stolzen lateinischen Inschrift aus.

Von den vier selbständigen Nachfolgern Masaccios ist Filippino Lippi, der Sohn Filippos und der Lucrezia Buti (1458—1504), das stärkste Talent, energischer und auch vielseitiger als seine drei Vorgänger, aber in dem, was er geleistet hat, als künstlerische Erscheinung, kann er keinem von ihnen gleich gestellt werden; er hat weder Filippos stille Anmut, noch Sandros Sentiment, noch die ruhige Majestät Ghirlandaios. Reich an Erfindung und als Zeichner der schärfsten Charakterisierung fähig, verdirbt er sich ausführend sein Bestes durch Nachlässigkeit und häßliche Willkür. Er war erst zehn Jahre alt, als sein Vater starb, und erhielt durch dessen Arbeitsgenossen Fra Diamante den ersten Unterricht, dann kam er zu Sandro

Abb. 172. Aus den Fresken Ghirlandaios in S. Maria Novella. Rechte Seite, Geschichte des Täufers Johannes, ohne das oberste Bild (Tanz der Salome).

Botticelli. Sein frühestes Tafelbild, die Vision des h. Bernhard in der Badia (oben Abb. 3) mutet uns in seiner lieblichen, leise bewegten Schönheit an wie eine höhere Verbindung Filippos und Sandros, und noch als Fortsetzer Masaccios in der Brancaccikapelle steht er in schicklicher Ruhe vor uns (S. 127). Großartig und feierlich ist auch eine thronende Madonna mit vier stehenden männlichen Heiligen von 1485 (Uffizien; Abb. 175), für den Saal der Otto di Pratica im Palazzo Vecchio gemalt; Lionardo hatte 1478 den Auftrag bekommen und, wie so manchen, nicht ausgeführt. Wie anders ist dagegen der Eindruck seiner Kunst nach zehn Jahren, in der „Anbetung der Könige" von 1496 (Uffizien; Abb. 174, für das Kloster S. Donato degli Scopetani, auch hier trat er für Lionardo ein), einem Prachtbilde von reichem Inhalt mit vielen lebendigen Porträts. Die unmotivierte Lebendigkeit der Personen wird zur störenden Unruhe, die Komposition ist gelockert, und

Abb. 173. Thronende Madonna, von Filippino Lippi. Uffizien Nr. 1268.

Figuren, Architektur und Landschaft lösen sich in lauter Einzelheiten auf. Einen weiteren Schritt auf dieser Bahn haben uns schon seine Fresken in der Maria Novella gezeigt (S. 166). Da geht die Unruhe in Wildheit aus, und sein übersteigerter Realismus holt sich das Leben von der Gasse, in verzerrten Bewegungen und rohen Straßengesichtern. Von dieser Art sind auch die Männer einer großen „Kreuzabnahme", die auf Leitern den Christuskörper vom Kreuze herunter lassen, seines letzten Tafelbildes (Akademie 98), das nach seinem Tode unvollendet zurückblieb; die Leidtragenden unten am Stamme und einiges auf der oberen Hälfte hat Pietro Perugino in seiner letzten, flüchtigen Manier 1505 hinzugepinselt.

Welche Einflüsse aus dem zart empfindenden Maler der Vision des Bernhard diesen ungestümen Schilderer gemacht haben, wissen wir nicht. Ghirlandaios große äußere Erfolge und die tiefer geholten Neuerungen des genialen Lionardo mögen ihn gereizt haben zu solchen Anstrengungen; um sie in reife Leistungen umzusetzen, fehlten ihm Stärke des Charakters und Selbstzucht. Der sechs Jahre ältere Lionardo ist nicht bloß durch seine Genialität, sondern auch durch beharrlichen Fleiß zu einem Führer der Hochrenaissance geworden. Filippino bleibt immer bei einzelnen bedeutenden Anregungen stehen, die er niemals zu Ende geführt hat. Aber sein reiches und bedeutendes Talent, von dem wir ausgingen, hat doch noch in einer Richtung Spuren gezogen, die ihn in die Nähe Lionardos bringen und von den drei andern unterscheiden. Diese, auch Ghirlandaio, sind durchaus Künstler der Frührenaissance. Filippinos spätere Bilder hingegen sind reich an Architekturen und architektonischen Zierformen aller Art von selbständigem Werte, und diese am meisten in die Augen fallenden Bestandteile seiner späteren Malerei sichern ihm unter den Erfindern der Hochrenaissance als Formkunst, sogar schon mit einer starken Hinneigung zum Barock, eine beachtenswerte Stelle.

Während Filippino in der Tafelmalerei noch einige Nachfolger hatte, hinterließ Ghirlandaio sogar eine vollständig organisierte Werkstatt mit Gehilfen und Schülern, seinen zwei Brüdern Davide und Benedetto, die nur Handwerker sind, seinem etwas

individuelleren Schwager Mainardi und dem tüchtigen Francesco Granacci. Mit Domenicos Sohne Ridolfo geht diese Schule in die Hochrenaissance über. Wir verfolgen ihre Bilder nicht durch die Sammlungen, sondern wenden uns lieber noch mit wenigen Bemerkungen einigen echten Quattrocentisten niederer Ordnung zu, deren Namen in der Geschichte der florentinischen Malerei einen volleren Klang haben.

Abb. 174. Anbetung der Könige, von Filippino Lippi. Uffizien Nr. 1257.

Der Schüler Verrocchios Lorenzo di Credi (1459—1537) hat nur angenehme Tafelbilder meist kleineren Umfangs gemalt, nie Handlung, immer ruhige Szenen in herkömmlicher Gestaltung: Madonnen mit Engeln oder Heiligen, die Jungfrau der Verkündigung oder die ihr Kind knieend verehrende Mutter. Er zeichnet fein, scharf und sicher, mit Interesse für Perspektivwirkungen und Landschafthintergründe, in der Farbe ist er tüchtig, aber nicht bedeutend, im Ausdruck anmutig und zart, von Ferne an seinen wenig älteren Mitschüler Lionardo erinnernd. Das einzigemal, wo er sich an einer großen, figurenreichen Darstellung versucht, in der „Geburt Christi" mit den anbetenden Hirten (Akademie; Abb. 175), zeigt er uns im einzelnen alle guten Eigenschaften seiner kleinen Bilder, aber keinen lebendigen Zusammenhang der nur äußerlich gestikulierenden Personen; irgend etwas von Dramatik hat in seiner bescheidenen Begabung keinen Raum. — Das Gegenteil von diesem sorgfältigen Miniaturisten ist der rohe und seltsamerweise zu seiner Zeit hochgeschätzte Cosimo Rosselli (1439—1507), der von seinem Lehrer Benozzo Gozzoli die Fehler übernommen hat, Körper ohne Durchbildung und eine schlechte Komposition, aber nicht die Vorzüge, die anmutigen Köpfe und die schüchterne Grazie der Bewegungen, die Heiterkeit der bunten Farben, die perspektivischen Hintergründe und die ganze Poetik des naiven Fabulierens. Ein seelenloser Handwerker, noch dazu ungeschickt im technischen, der seine Zeit ohne Teilnahme für ihre Gedanken und künstlerischen Probleme nur äußerlich mitgemacht hat und seine paar leicht kennt-

Abb. 175. Geburt Christi, von Lorenzo di Credi. Akademie Nr. 94.

lichen Typen in einem fort wiederholt. Florenz besitzt von ihm außer vielen Tafelbildern ein größeres Fresko, das man für sein bestes überhaupt hält, eine Prozession mit vielem Gefolge in Zeittracht (1486) in der Kirche S. Ambrogio, neuerdings ganz und gar restauriert. — Sein größtes Verdienst ist, daß er den tüchtigen Piero di Cosimo (1462—1521) zum Schüler gehabt hat, der schon als Gehilfe an den Fresken der Sixtina seinen Lehrherrn weit hinter sich läßt. Als Tafelmaler ist er vielseitig in den Gegenständen, indem er nicht nur Andachtbilder, sondern auch Mythologisches und novellistische Historien malt, wie Sandro, den er aber in der Farbe übertrifft; man kann ihn beinahe einen Koloristen nennen, wenigstens mit florentinischem Maß gemessen. Hierin folgt er Lionardo und den Lombarden, während der fast gleichaltrige Filippino als Charakteristiker auf ihn einwirkt. Seine gut gezeichneten Figuren in ihrer ernsten und würdigen Auffassung, manchmal mit einem ganz persönlichen Zusatz des Interessanten und Pikanten, haben noch Eindruck gemacht auf die viel bedeutenderen Maler des ersten Cinquecento, auf Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto und ihren Kreis, denen er namentlich auch die solide Technik des vergangenen Jahrhunderts mit überlieferte. Seine besten Bilder sind jedoch in das Ausland gegangen.

Die jüngeren Marmorbildhauer hängen von Donatello und Luca della Robbia ab, die einen mehr von jenem, die anderen von diesem.*) Sie führen die Plastik dekorativ in die Breite und machen im Wetteifer mit den Malern den Marmor durch ihre verfeinerte Technik ausdrucksfähiger. Ihre Erfindung zeigt sich nicht in neuen Gedanken und in den freien Bildwerken der figürlichen Kunst, sondern in den architektonischen Formen, mit denen sie auf neue Weise komponieren,

*) Donatello † 1466 | Desiderio da Settignano 1428—64 | Mino da Fiesole 1431—84

Luca † 1482 | Bernardo Rossellino 1409—64 | Antonio Rossellino 1427—78 | Benedetto da Maiano 1442—97

nicht mit mehr Feingefühl als ihre Meister, aber anspruchsvoller und prächtiger, sowohl in der ganzen äußeren Erscheinung ihrer Werke, als in dem Raffinement der Detailbehandlung. Ihre Skulptur ist abgesehen von der Porträtbüste nicht selbständig, sondern mit der Architektur verbunden, sie dient zunächst nur zur Ausstattung des Bauwerks, das um seines Zweckes willen die Hauptsache ist, und sie läßt die individuelle Art des Künstlers und die höheren Eigenschaften eines Kunstwerks zurücktreten. Das liegt aber nicht allein an dieser Verbindung der beiden Gattungen, denn Ghibertis „Stephanus" und Donatellos „Georg" haben an Kunsthöhe und innerem Wert dadurch nicht verloren, daß sie für die Nischen von Or San Michele gearbeitet worden sind. Wenn also die plastischen Arbeiten unserer Marmorbildhauer außerhalb der architektonischen Umrahmung und losgelöst von ihren Grabdenkmälern, Tabernakeln und Kanzeln, nicht die gleiche künstlerische Bedeutung haben, so folgt daraus ein Unterschied nicht bloß der Art, sondern auch des Grades, und ein Abstand ihrer Begabung als Bildhauer. Den schaffenden Künstlern gegenüber müssen sie uns als Kunsthandwerker höherer Ordnung gelten. Wir betrachten aus ihrer großen Zahl nur die wichtigsten.

Donatellos Schüler Desiderio steht als Künstler am höchsten und er ist der selbständigste als Bildhauer, an Stärke seinem Meister nicht gewachsen, aber von einem um so reineren Schönheitsgefühl und im Ausdruck des Anmutigen, Zarten und sogar Weichen über ihn hinaus seinen eigenen Weg gehend. Hat er ihn doch auch in der Kinderbüste fortgesetzt und nach dieser Richtung ergänzt. Mino war anfangs nur Steinmetz und kam erst durch Desiderio zur Kunst. Bernardo Rossellino ist in erster Linie ein ausgezeichneter Architekt, mit Neigung und Begabung auch für das Plastische, was bei ihm deutlicher hervortritt als beispielsweise bei dem jüngeren Baumeister Giuliano da Sangallo (1445—1516), der uns in Florenz ebenfalls häufig mit kleinen dekorativen Arbeiten begegnet. Antonio Rossellino ist reiner Bildhauer und hauptsächlich seines Bruders Schüler, daneben wird er von Desiderio da Settignano, der so alt war wie er und schon im Todesjahre des Bruders starb, gefördert, und er steht dem Desiderio im Range am nächsten; er ist noch weicher und weiß dem Marmor die zartesten Nuancen abzugewinnen, in der immer aufs neue behandelten Reliefmadonna, meist in der Form des Rundbildes, sowie in köstlichen Kinderbüsten. Am vielseitigsten nach dem Umfang seiner Werke ist der jüngste, Benedetto da Maiano, in allem Technischen äußerst gewandt und in seinen besten Werken von einer großen Lieblichkeit des Ausdrucks, die sich aber später in das Allgemeine und Konventionelle verliert. Alle diese waren über ihre Heimat hinaus gesucht und versorgten in ihrem doch nur kurzen Leben (keiner ist 60 Jahre alt geworden, Desiderio nur 36!) viele Städte Toskanas und Rom mit ihren Arbeiten, sie sind aber auch namentlich in Florenz mit Hauptwerken vertreten.

Hier findet sich vor allem das Grabmal, das nun eine neue, prächtigere Gestalt bekommen hat. In der rundbogigen Wandnische, mit einem Madonnenrelief in der Lünette, steht auf hohem Sockel der Sarkophag und darüber die Bahre, auf der der Tote ruht. Die manchmal von einem Marmorbaldachin umschlossene architektonische Einrahmung nimmt Freiskulpturen auf, Girlandenträger, Wappen-

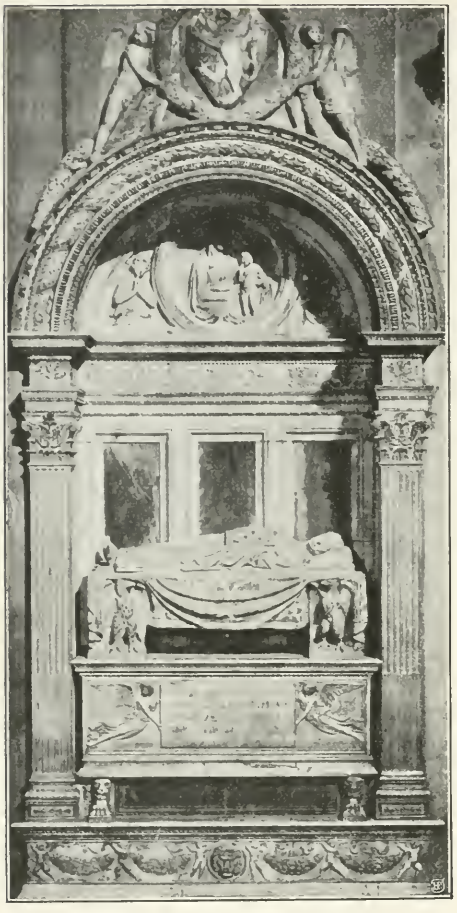

Abb. 176. Grabmal Brunis, von Bernardo Rossellino. S. Croce.

Abb. 177. Grabmal Marsuppinis, von Disiderio da Settignano. S. Croce.

halter, trauernde Putten, alles Ornamentale ist von dem größten Reichtum. Das Vorbild gab Donatello mit seinem Grabmal Johanns XXIII. im Baptisterium (oben Abb. 12). Das Erfinderverdienst am Aufbau in dieser neuen und reichen Erscheinung hat mit seiner besonderen architektonischen Begabung Bernardo Rossellino. Sein Denkmal des Staatsschreibers Leonardo Bruni († 1444) im rechten Seitenschiff der S. Croce zeigt in seiner großartigen Anordnung den folgenden die Richtung und ist in der ergreifenden Gestalt des Entschlafenen kaum wieder erreicht worden (Abb. 176). In der übrigen plastischen Ausstattung, der von Engeln verehrten Reliefmadonna und den wappenhaltenden Genien, bleibt er in einer gewissen Schwerfälligkeit befangen und hinter seinen Nachfolgern, die ja die besseren Bildhauer waren, zurück. Etwas später hat er noch das viel einfachere Grabmal der Beata Villana in der Maria Novella geschaffen (1451), höchst originell und nicht im mindesten antikisierend, ganz in Relief mit Benutzung eines älteren, gotischen Motivs: die junge Heilige ruht verhüllt auf dem Bahrtuch hinter einem Vorhang, den zwei

Engel seitwärts zurückziehen. — Dem Nischengrab Brunis gegenüber in der S. Croce steht das seines Amtsnachfolgers Marsuppini († 1455), von Desiderio da Settignano (Abb. 177). Es ist leichter im Aufbau, das Dekorative graziöser, und die wappenhaltenden Knaben unten auf dem Sockel, sowie die schlanken Jünglinge oben auf den Pilastern, die auf ihren Schultern lang herabhängende Fruchtkränze tragen, zeigen uns den feinen Künstler der Frauen- und Kinderbüsten an. Dem freundlich lebendigen Typus dieser Figuren mit der Neigung zum Schalkhaften begegnen wir auch an einem Tabernakel Desiderios im rechten Querschiff der Kirche S. Lorenzo, das derselben Zeit angehören wird (Abb. 178). Da finden wir auf dem Gesims, über einer Nische mit den Figuren der Verkündigung, das Christkind zwischen zwei verehrenden Kinderengeln und unten an den Seiten der Architektur neben Leuchtern zwei größere Knaben. Das Relief mit der „Beweinung Christi" fällt dagegen unglücklich ab, dazu fehlte es doch Desiderio an Ernst und Tiefe, er hat nur den einen Ton des Liebreizes und der sanften Schönheit, den er in dekorativen Aufgaben ohne zu ermüden immer aufs neue anschlagen kann. Das eine Beispiel zieht ihm seine Grenzen und, wenn man will, auch dem ganzen Kreise der „Marmorbildhauer", aus dem er hervorgegangen ist.

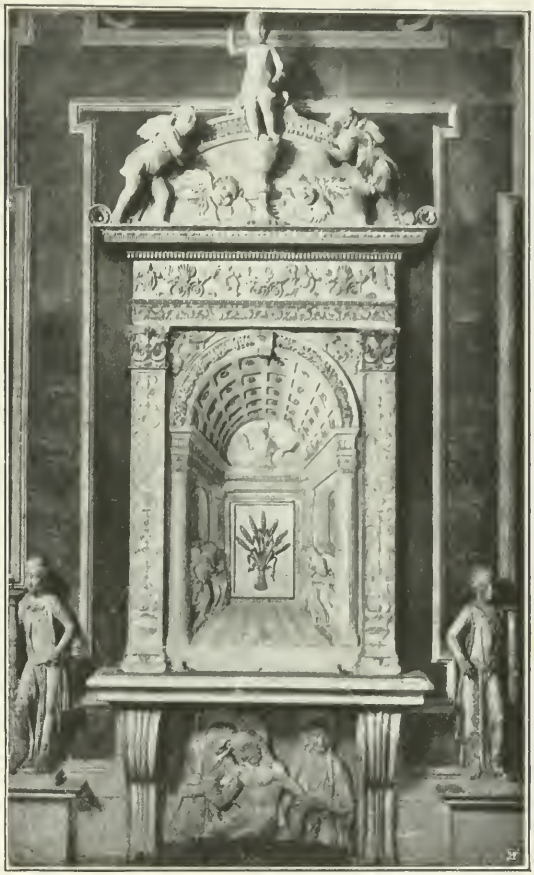

Abb. 178. Tabernakel mit der Verkündigung, von Desiderio da Settignano. S. Lorenzo.

Das dritte der großen florentinischen Nischengräber, von Antonio Rossellino, steht in S. Miniato in der von ihm selbst erbauten Kapelle des Toten, des Prinzen Jakob von Portugal (Abb. 179). Der angenehme junge Kardinal war sehr beliebt gewesen, und plötzlich in Florenz unter allgemeiner Teilnahme 1459 gestorben; nach zwei Jahren erfolgte der Auftrag an den Künstler. Freundlicher hat keiner die Stätte des Todes geschmückt. Zwei Engel schweben mit dem Rundbild der Madonna von oben her zu dem Schlafenden hernieder, zwei andre knieen über ihm wie an seinen Bettpfosten, und der zu Häupten hält ihm die Krone, während zwei nackte Putten sich spielend mit den Enden des Bahrtuchs umwunden haben. Die dekorative

Abb. 179. Grabmal des Kardinals von Portugal, von Antonio Rossellino. S. Miniato.

Plastik ist also hier lebendig geworden, mehr in die Handlung hineingezogen, und auch die rein ornamentale ist mannigfaltiger und noch feiner verteilt, so daß nirgends leerer Raum bleibt. Während ferner an den zwei anderen Denkmälern die hohe, geradlinige Rückwand über dem Sarkophag feierlich wirkt und das Madonnenbild von der Grabfigur trennt, schließt hier alles aneinander, und die Nische ist wie ein trauliches Schlafzimmer von den Falten eines zurückgenommenen Vorhanges eingefaßt. Ein friedlich schöner Eindruck, zu dem alle Zierformen beitragen; sie stehen diesem Künstler ebenso zu Gebote, wie ihm der Marmor nachgeben muß, aus dem er seine weichen Madonnen und Engel gebildet hat.

Antonio Rossellinos Schüler Benedetto da Maiano zeigt einen feinen Geschmack und wundervolle Marmorarbeit an Tabernakeln, Grabmälern (vgl. oben Abb. 141) und kirchlichem Gerät der verschiedensten Art, auch die figürlichen Bestandteile dieser Werke machen einen angenehmen Eindruck, namentlich ruft uns seine Reliefmadonna im Rund seine künstlerische Abstammung von Antonio und sogar von Desiderio ins Gedächtnis. Aber eine eigentümliche und individuelle Kunst ist doch das alles nicht mehr; das Hauptziel ist die dekorative Wirkung, und das Verdienst liegt in der tektonischen Durchführung. So ist es auch bei seiner berühmtesten Arbeit in Florenz, der Kanzel in S. Croce (Abb. 180), die wahrscheinlich nicht viel später entstand als die ebenfalls von seiner Hand herrührende lebensvolle Büste ihres Stifters, des alten Pietro Mellini im Bargello (1474, zweiter Stock, 4. Saal; Abb. 181). Sie ist also ein Werk seiner vollen Höhe. Aufbau und Einteilung sind glücklich und schön; wir verstehen ihre Genesis, wenn wir uns der langgestreckten Cantorien Donatellos und Lucas aus dem Dom erinnern und der runden Außenkanzel Donatellos am Dom zu Prato: die Kanzel in S. Croce ist eckig, ihre Brüstung ruht ebenfalls auf konsolenartigen Kragsteinen, und der ganze Bau wird von einer vollen Konsole getragen. In die Zwischenräume der Brüstung sind wie in tiefe Kasten fünf Reliefs mit Geschichten des h. Franz gelegt, ganz wie gemalte

Bilder behandelt, mit verschiedenen Plänen und abgestufter Erhebung, so daß die vorderen Figuren voll ausgearbeitet sind. Ein Wetteifer mit der Malerei, der auch für das weiteste künstlerische Gewissen den Gesetzen des plastischen Stils Gewalt antut. Das Verhältnis zwischen Plastik und Malerei hat sich umgekehrt: bei aller Lebendigkeit dieser kleinen Szenen und ihrer zierlichen Schönheit kann doch dieser plastische Erzählungsstil der Malerei keine Vorbilder mehr geben. Die Erfindung hat sich bei den Bildhauern erschöpft, sie ist jetzt um 1480 nur noch bei den Malern anzutreffen, und diese Art von Plastik ist in ihrem durchaus dekorativen Charakter zum „Kunsthandwerk" geworden.

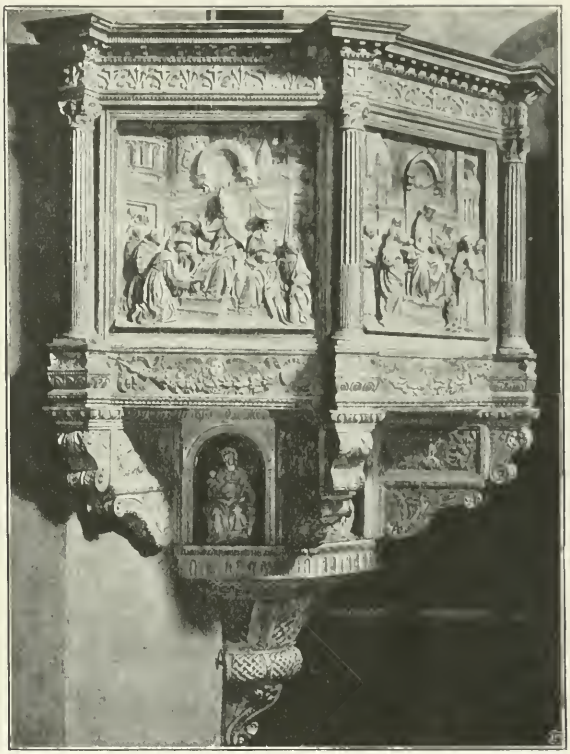

Abb. 180. Kanzel des Benedetto da Maiano. S. Croce.

Noch mehr ist das der Fall bei Mino da Fiesole, dem „Steinmetzen". In seiner unglaublichen Betriebsamkeit hat er überallhin Grabmäler und Tabernakel von sehr verschiedenem Wert geliefert. Er kommt früh nach Rom, hält sich dort mehrmals jahrelang auf und verpflanzt recht eigentlich diese florentinische Dekorationskunst an die demnächstige Stätte der Hochrenaissance. So bekommt seine Ausdrucksweise etwas allgemeines, einen Zug von glatter Routine, und seine langgestreckten Figuren drücken ohne eigenes Leben einen immer wiederholten Typus aus, so daß man seine Reliefmadonna schon von weitem erkennt an dem dünnen Hals und dem kleinen Kopf. Wir haben Mino bereits in der Badia angetroffen (Abb. 4), deren Ausstattung er in seiner früheren Zeit mit einem Wandaltar für Diotisalvi Neroni begann, den ungetreuen Berater des Piero Medici, der 1466 auf immer Florenz verlassen mußte (S. 93). Auch im Dom von Fiesole und im Bargello findet sich noch manche bessere Arbeit aus dieser früheren Periode, doch auf diesem Gebiete möchten wir ihm nicht weiter nachgehen. Daß er dagegen als Porträtbildner hervorragend ist, werden wir gleich sehen.

Während die Idealskulptur in diesem Kreise allmählich der aushöhlenden und alles Individuelle wegwaschenden Manier verfällt, bleibt die Porträtkunst derselben Männer nicht bloß lebensfähig, sondern sie entwickelt sich sogar noch und bereitet den Malern den Weg, denn in der Malerei erscheint das selbständige Bildnis um die Mitte des 15. Jahrhunderts nur erst vereinzelt. Für die Marmorbildhauer löst sich

Abb. 181. Pietro Mellini, von Benedetto da Maiano. Bargello Nr. 153.

Abb. 182. Matteo Palmieri, von Antonio Rossellino. Bargello Nr. 160.

nun, ebenso wie bei den Bronzebildnern, von den Grabdenkmälern mit ihren Statuen oder Büsten der Verstorbenen als selbständige Aufgabe die Büste des Privatmanns ab. Sie ist für das Haus bestimmt und, da sie auf dem Kamin oder einem Türsturz stehen soll, von höchst einfacher Form, unten abgeschnitten und ohne besonderen Fuß, einfach auch in der Tracht und der ganzen Auffassung: die Männer erscheinen gewöhnlich im schlichten Hauskleid, die Frauen manchmal in zierlich ausgearbeiteten gemusterten Stoffen. So richtet sich alle Aufmerksamkeit auf den sprechend natürlichen Kopf, der von höchst persönlichem Ausdruck ist, aber ganz ohne Momente des Interessanten und vor allem ohne Pathos und Bewegung; nur Kindergesichter lachen. Dieses Interesse für das menschliche Antlitz hat der scharf beobachtende Florentiner gemeinsam mit den Vorbewohnern seines Landes, den Etruskern und den alten Römern, im Gegensatz zu den Griechen, deren Künstler das Bildnis der einzelnen Persönlichkeit zu verallgemeinern lieben, und denen der Körper mehr sagt als das Gesicht. Das Äußerste an Realismus zeigt die florentinische Frührenaissance in ihren Büsten aus Ton oder Stuck, wenn die Bemalung hinzukommt. Dieser Wirklichkeitssinn und die der Frührenaissance eigentümliche Nachahmung des einzelnen Lebens ziehen sich mit dem Eintreffen der Hochrenaissance zurück. Diese geht auf große Eindrücke und allgemeinere Wirkungen aus, aber ihre Bildniskunst gehört den Malern, und ihr plastisches Porträt bedeutet nicht mehr viel; ihrem größten Bildhauer Michelangelo war alles Bildnismäßige sogar zuwider.

Der Begründer der florentinischen Porträtplastik ist Donatello, dessen Schüler Verrocchio ebenfalls diese Gattung fortsetzt, nicht Luca della Robbia, der seinen Sinn für das Individuelle erst an Donatello hat stärken müssen. Die Marmorbildhauer setzen Donatellos rücksichtslose scharfe Charakteristik in eine ebenmäßigere und allgemeiner ansprechende Auffassung um, zum Teil mit neuen Zügen von Anmut und Freundlichkeit, denen er absichtlich auswich. Ihre Werke sind großen-

teils in das Ausland gegangen, namentlich die schönsten Bildnisse der Frauen. Dagegen enthält die Sammlung des Bargello noch vortreffliche Männerbüsten (zweiter Stock, Saal 4 und 5), die frühesten sind von Mino: Piero Medici (234, oben Abb. 58) und sein Bruder Giovanni (236, dieser im Harnisch), beide streng und kräftig, noch aus den fünfziger Jahren; sodann in kleinerem Maßstab Rinaldo della Luna (235, datiert 1461). Es folgen Francesco Sassetti (147) und Matteo Palmieri (Abb. 182, datiert 1468) von Antonio Rossellino, endlich Pietro Mellini (1474), der schon erwähnte Stifter der Kanzel in S. Croce, von Benedetto da Maiano.

Eine Klasse für sich bilden die der Stadt Florenz eigentümlichen Büsten junger Knaben aus vornehmen Häusern, die entweder in der Haltung des an seinem Fell erkennbaren Schutzpatrons Johannes oder des Christkindes dargestellt sind. Donatello, dem sie früher sämtlich zugeschrieben wurden, geht hier zwar als Erfinder voran, aber von den für ihn charakteristischen Stücken dieser Gattung unterscheiden sich deutlich andere durch eine freundlichere Auffassung und auch durch die weiche Behandlung des Marmors als Werke jüngerer Hand. Von den beglaubigten Arbeiten des Desiderio und des Antonio Rossellino ausgehend, hat man sie neuerdings auf diese beiden verteilt. Die meisten, vor allem auch einige reizende, lachende Köpfchen, besitzt jetzt das Ausland. Im Bargello (zweiter Stock, Saal 5) finden sich zwei Johannesbüsten, eine größere (214, Desiderio) und eine kleinere (191, A. Rossellino), beide von ernstem Ausdrucke. In der Kirche S. Francesco dei Vanchettoni ein ernster Johannes von Rossellino (Abb. 221) und ein schelmisch lächelnder kleiner Christus von Desiderio (Abb. 183). Im Bargello ist auch noch ein interessantes kleines Denkmal dieser Art von Luca della Robbia anzutreffen, eine farbige Büste aus glasiertem Ton, die einen älteren lockigen Knaben als Christus darstellt (Robbiasaal: Abb. 184).

Abb. 183. Christusknabe, von Desiderio da Settignano. Kirche dei Vanchettoni.

Abb. 184. Christusknabe, von Luca della Robbia. Bargello, Robbiasaal Nr. 75.

Abb. 185. Julius II. Von Raffael. Uffizien.

15. Die Vertreibung der Medici 1494 und ihre Rückkehr 1512.

Savonarola. Anfänge der Hochrenaissance. Michelangelo und Lionardo. Raffael und Perugino.

Mit Lorenzo Medicis Tode hebt für Italien das Zeitalter der Fremdherrschaft an. Bis dahin hatte es eigenen Herren gehorcht, nur daß in Neapel seit anderthalb Jahrhunderten Aragonesen saßen, wie vordem die Anjous. Dieser Zustand des Herrseins im eigenen Hause hatte auf dem Gleichgewicht der Hauptstaaten beruht. Neapel, Mailand und Florenz waren einander ungefähr gleich; Venedig war viel stärker, aber den dreien zusammen doch nicht gewachsen. Dies Verhältnis hatte Lorenzo dem Prächtigen, Ferrante von Neapel und auch Lodovico von Mailand eine im ganzen friedliche Politik vorgezeichnet, die auf die Erhaltung des Bestehenden und gegen das unruhestiftende Venedig gerichtet war. Es mußte sich ändern, sobald eine stärkere auswärtige Macht eingriff, erst Frankreich, dann Spanien und Habsburg: indem diese miteinander den Kampf um den Besitz Neapels und Mailands ausfochten, drückten sie zugleich die übrigen Staaten Italiens zu Hilfsmächten zweiten und dritten Ranges hinab.

Seit Lorenzos unnützer Sohn Piero an der Regierung war, hatte Savonarola nicht mehr geruht. Aufregend aber und erschütternd predigte er in den Fasten 1494

von dem nahen Untergange des Hauses Medici. Da brach im Herbst Karl VIII. von Frankreich ein, er war von dem Mailander Lodovico gegen Neapel gerufen; die seltsame Erscheinung des häßlichen kleinen Königs befremdete die Italiener höchlich, aber er kam mit einem stattlichen Heer und nahm Neapel fast ohne Schwertstreich. Savonarolas Voraussage hatte sich erfüllt. Der König fand die festen Plätze Toskanas unbewacht, und der Medici, der für nichts gesorgt hatte, wurde mit den Seinen von den Florentinern verjagt und starb später in der Fremde (1503). Nun wurde ein neuer Großer Rat eingesetzt, und das ganze Steuerwesen zu Lasten der Reichen umgestaltet. Der Dominikanerprior gewann bald allen Einfluß, er wollte die Republik zu einem Gottesstaat machen, und führte ein strenges Regiment mit Eingriffen in die ganze Lebenshaltung der Menschen. Er rief das Volk auf zum Kampfe gegen die Weltlust, Männer von Geist und hervorragender Stellung wurden seine Anhänger, Künstler änderten ihre Richtung. Man hat längst bemerkt, daß in diesen Jahren die leidvollen Momente der heiligen Geschichte mit Vorliebe dargestellt werden: Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung. Savonarola griff sogar den Papst Alexander VI. Borgia und seine skandalöse Hofhaltung an, und er durfte ihm trotzen, da dem König von Frankreich die Auflehnung des Mönchs gegen die Kurie für seine italienische Politik zunächst gelegen kam. Mit der feierlichen Verbrennung der „Eitelkeiten" auf dem Signorenplatz am Fastnachtsdienstag 1497 hatte die Bewegung ihre Höhe erreicht. Wie hätte aber Rom seines Gegners nicht am Ende doch Herr werden sollen? Der andere Bettelorden stellte sich gegen ihn, die Franziskaner, auch die Opposition der Weltlichen gegen das immer lästiger werdende Treiben seiner zelotischen Anhänger wuchs zusehends, und bald loderte auf demselben Platze ein anderer Scheiterhaufen auf, in dessen Flammen die Herrschaft des Mönchs spurlos verging (Mai 1498).

In Frankreich herrschte jetzt ein neuer König, Ludwig XII., der als Enkel einer Visconti das Herzogtum Mailand beanspruchte, die Stadt 1499 besetzen und im nächsten Jahre den Moro gefangen nach Frankreich bringen ließ; mit Venedig, der alten Gegnerin Mailands, hatte er sich über die zweckmäßige Teilung des Raubes immer von neuem zu verständigen. Dann drang er weiter vor. Er hatte Alexander VI. auf seine Seite gebracht und dessen Sohn zum Herzog von Valentinois erhoben (in der Dauphiné, das Herzogtum hätte aber ebensogut auf dem Monde liegen können), und nun eroberte er im Bunde mit dem Könige von Spanien, Ferdinand dem Katholischen, das inzwischen den Franzosen wieder verloren gegangene Neapel 1501, mußte aber nach einigen Jahren die Beute seinem ungetreuen Bundesgenossen überlassen und konnte danach wenigstens seine Kräfte ungeteilt auf dem nördlichen Kriegsschauplatz zur Sicherung Mailands verwenden. In diesen Stürmen behauptete sich Florenz mit Mühe durch eine vorsichtige Politik. Draußen lauerten die Medici, Piero und sein jüngster Bruder Giuliano, und hetzten den furchtbaren Cesare Borgia gegen die Republik, welcher der kluge Machiavelli als Sekretär der Zehn seit 1498 und namentlich als ihr Gesandter bei Cesare in den Jahren 1502 und 3 wichtige Dienste leistete. Dann starb der Papst, und der für Florenz bedrohlichen Herrschaft, die sein grausamer Sohn in Mittelitalien aufzurichten begonnen hatte, war damit ein Ende gemacht.

Abb. 186. Madonna an der Treppe, von Michelangelo. Casa Buonarroti.

Die Florentiner hatten im August 1502 Piero Soderini, Tommasos Sohn, zu ihrem Gonfalonier auf Lebenszeit ernannt. Er war kein hervorragender Staatsmann, aber sein rechtlicher Sinn gewann ihm das Vertrauen nicht bloß seiner Mitbürger, und mit seiner in der Hauptsache auf Frankreich gestützten Politik brachte er trotz mancherlei Reibungen mit Machiavelli den Staat ohne Schaden durch die Gefahren wenigstens der nächsten Jahre. Der neue Papst Julius II. (1503—13) war energisch wie einst sein Oheim Sixtus IV. und ein Kriegsmann aus Lust. Wie er gegen das Ende seiner Regierung aussah, zeigt uns Raffaels öfter wiederholtes, berühmtes Bildnis, dessen zwei beste Exemplare sich in den Uffizien (Abb. 185) und im Palazzo Pitti befinden*). Er verfolgte mit eiserner Strenge einen neuen Plan: nicht seine Nepoten wollte er erhöhen, sondern den Kirchenstaat selbst zu einer starken weltlichen Macht erheben, indem er die Grenzen ausdehnte bis über Perugia und Bologna und die Herrscher der kleinen Plätze unter die Botmäßigkeit des Stuhls brachte. Diesem tatkräftigen Papst hielt sich der geschmeidige Kardinal Giovanni Medici, Lorenzos des Prächtigen Sohn, klug zur Seite, geduldig seine Zeit abwartend und einstweilen die Hoffnung auf der Seinen Rückkehr nach Florenz still im Busen nährend. Sie sollte sich durch eine Wendung des allgemeinen Krieges erfüllen, der im Norden um den Besitz von Mailand geführt wurde. Julius II. brachte die geringste Macht mit zu diesem Spiel der Kräfte, aber er leitete es klug und gewann es zuletzt. Er war

*) Das Bild im Pitti macht auf den ersten Blick mehr Eindruck, es ist weicher modelliert und fließend gemalt, breiter und mit aufgesetzten kleinen Lichtern hier und da, was alles an einen Venezianer erinnert. Im Vergleich dazu ist das Exemplar der Uffizien flach, mehr gezeichnet und schärfer im Ausdruck, vor allem des Gesichts; der festgeschlossene, magere Mund sagt viel mehr als die weichen, dicken Lippen des Pittibildes. Verrät sich in solchen Dingen die Frische der ersten Aufnahme, die bei der Wiederholung naturgemäß verloren geht, so werden wir in dem Uffizienporträt das dem Raffael näher stehende, das eigentliche Original, zu erkennen haben. Bei dieser Gelegenheit darf ich wohl bemerken, daß in der zweiten Auflage meiner „Kunst der Renaissance in Italien" II, S. 143 aus Versehen das Porträt des Pitti abgebildet worden ist.

Abb. 187. Zentaurenkampf, von Michelangelo. Casa Buonarroti.

mit Ludwig XII., Ferdinand dem Katholischen und Kaiser Maximilian gegen Venedig verbündet (durch die Liga von Cambrai 1508). Dann aber schien ihm der zunehmende Einfluß Frankreichs für Italien gefährlicher als die wachsende Macht Venedigs, und als ihn Ludwig noch durch ein auf den ersten September 1511 nach Pisa ausgeschriebenes Konzil verstimmt hatte, schloß er mit Venedig und Spanien die „heilige" Liga (der bald auch der Kaiser beitrat), um die Franzosen aus Italien hinauszuwerfen, und im folgenden Jahre hatte er sein großes Ziel erreicht.

Das hatte nun für die Florentiner ein trauriges Nachspiel; er vergab es ihnen nicht, daß ihre Stadt Pisa (sie gehörte ihnen wieder seit 1509) das Konzil aufgenommen hatte. Ein spanisches Heer rückte in Toskana ein und verwüstete auf greuliche Weise Prato im August 1512. Nun lag es vor den Toren von Florenz, an Widerstand war nicht zu denken. Im September trat Giuliano Medici an die Spitze einer Balia, der Gonfalonier Soderini wurde abgesetzt. Auch Machiavelli wurde kassiert und im nächsten Jahre wegen des Verdachts, an einer Verschwörung gegen die Medici teilgenommen zu haben, peinlich verhört. Darnach zog er sich für immer in das Privatleben zurück. Im Februar 1513 starb Julius II. Sein Nachfolger war Giovanni Medici, nunmehr Leo X.

Von den drei Begründern der Hochrenaissance ist Lionardo an Jahren der älteste, aber Michelangelo hat sich am längsten in Florenz aufgehalten, und

Abb. 188. David, von Michelangelo. Akademie.

Abb. 189. Bacchus, von Michelangelo. Bargello.

hier tritt uns noch heute seine Kunst am nachdrücklichsten entgegen. Die erste Arbeit, die den Siebzehnjährigen vielleicht noch bei seines Gönners Lorenzo Medici Lebzeiten beschäftigte, ist die „Madonna an der Treppe" in der Casa Buonarroti, eine skizzenhaft hingeworfene Studie, noch ganz im Charakter der Frührenaissance, als wäre sie aus Donatellos Schule hervorgegangen (Abb. 186). An diesen erinnert die Behandlung des flachen Reliefs und ein Teil der Bewegungen, die ernste Mutter ohne jedweden Liebreiz kündigt schon den späteren Michelangelo an, das Ganze will rein künstlerisch genommen sein. Ein neuer Geist spricht aus dem doch nur wenig späteren Hochrelief einer Schlacht von Zentauren und steinschleudernden nackten Männern (ebenda; Abb. 187), lebhafte leidenschaftliche Bewegung, ein völlig freier Stil, wie ihn das spätere Altertum, aber auch die Hochrenaissance entwickelt hat. Der junge Künstler hatte im Garten von S. Marco antike Sarkophagreliefs vor Augen, und von seinem Lehrer Bertoldo, der vor kurzem gestorben war, haben wir eine ähnliche Schlachtdarstellung (im Bargello), die Michelangelo ebenfalls gekannt haben wird. Bei ihm ist alles natürlicher und freier, und das dichte Gedränge der vielen Körper wird beherrscht von einer linienmäßig klaren und sogar

architektonisch festen Anordnung: sie hat ein deutlich wirkendes Zentrum und zwei Seiten, die von den äußersten Figuren wie von aufrechtstehenden Pfosten eingefaßt werden. — Bald nach diesen Arbeiten ging der Neunzehnjährige auf ein Jahr nach Bologna (1494), wo die großgedachten und lebenswarmen Skulpturen eines frühen Quattrocentisten, Jacopos della Quercia († 1438), tiefen Eindruck auf ihn machten, darnach folgte ein kurzer Aufenthalt in Florenz, dann ein fünfjähriger in Rom (bis 1500), der ihn Antiken in Mengen kennen lehrte, und nun zeigen uns dreierlei Werke in Florenz, eine Statue, ein Relief und ein Temperabild, was aus dem jungen Künstler geworden ist.

Abb. 190. Madonna, von Michelangelo. Bargello.

Ein keineswegs anziehender Bacchus im Bargello (Abb. 189) ist noch in Rom entstanden und hat oberflächlich genommen die Erscheinung einer antiken Statue, aber der weiche und fette Körper, ganz nach einem Modell, der taumelnde Schritt und der schwimmende Blick eines Trunkenen sagen uns leicht, daß hier ganz neue Eindrücke von Leben und Individualität ans Licht wollen, wozu der mythologische Name nur die Einkleidung gibt. Das Rundrelief im Bargello (Abb. 190) nimmt das Motiv der Treppenmadonna mit vollerer, reifer Kraft auf, es ist ebenfalls unfertig geblieben. Das Weib mit den mächtigen Körperformen, das hier schwermütig in unbestimmte

Abb. 191. Heilige Familie, von Michelangelo. Uffizien.

Abb. 192. Anbetung der Könige, von Lionardo da Vinci. Uffizien.

Ferne sieht, gibt uns eine Vorahnung der Sibyllen an der Sixtinischen Decke. Der Knabe ist größer geworden, steht auf dem Fußboden und lehnt sich wie ermüdet an die Mutter, auf deren Schoße sonst ein kleines Kind zu sitzen pflegt; mit dieser Neuerung hat Michelangelo die ältere Madonnenkomposition bereichert. Endlich die „Heilige Familie" der Tribuna (Abb. 191), unter seltsamen Wendungen der verschränkten Gliedmaßen zu einer kraftvollen Gruppe in Pyramidenform aufgebaut, wirkt ganz wie ein Werk der Plastik; hinten zeigen sich nackte Jünglinge in allerlei Stellungen an Tüchern zerrend. Wieder denken wir hier an die Sixtinische Decke! Nichts ist malerisch, Michelangelo war seiner inneren Natur nach ein Bildhauer. Sowohl hier wie an dem Relief des Bargello ist die Rundform bezeichnend für seine Absichten, er will kein Kirchenbild geben, seine Kunst ist von vorn herein nicht hieratisch eingeengt, sondern menschlich und weit. Angelo Doni, der Besteller des Uffizienbildes, konnte sich in diese unerwartete Auffassung einer Heiligen Familie nicht finden und suchte an dem Preise abzuhandeln, den dann aber der von dem Werte seiner Leistung überzeugte Künstler sogar noch steigerte. Wie weit sind wir schon jetzt, im Anfange des neuen Jahrhunderts, entfernt von der ängstlich treuen Vortragsweise der Frührenaissance!

Wie aber für den Bildhauer immer die Vollstatue das Wichtigste bleibt, weil sie über sein Talent entscheidet, so ist Michelangelos erstes Meisterwerk sein David (seit 1873 in der Akademie; Abb. 188). Man hatte nach der Vertreibung der Medici aus ihrem Palast Donatellos Judith geholt und sie vor das Portal des Palazzo Vecchio gestellt, fand aber alsdann ein Weib, das einen Mann gemordet, an so hervorragender Stelle unschicklich (S. 84). Um so passender war der Heldenjüngling, der sein Volk den Fäusten des Philisters entriß und es bewahrte, daß es nicht in Knechtschaft fiel. So entstand Michelangelos David, nicht als ästhetisches Spielzeug, sondern aus ernsten Gedanken, wie alle große Kunst. Der junge Riese wurde bald des Volkes allgemeiner Liebling. Er hat einen zu starken Kopf, schmalen Leib, große Hände und Füße, also eine noch knabenhafte Bildung, getreu nach seinem Modell, dabei aber die volle Kraft des männlichen Wesens. Die rechte Hand hält vielleicht einen Stein, die linke faßt den auf der Schulter liegenden Schleudersack, die Haltung ist auf einen entscheidenden Moment gerichtet,

Abb. 193. Madonna mit dem Stieglitz, von Raffael. Uffizien.

Abb. 194. Madonna del Granduca, von Raffael. Pal. Pitti.

der Blick entschlossen und konzentriert, eine auf dem Geistigen beruhende Aktualität des Körpers, wie sie so noch kein Bildhauer ausgedrückt hatte. Man denke an den David Donatellos und Verrocchios und selbst an Donatellos Georg. Aber schön und frei im Sinne der Hochrenaissance ist die ganze Erscheinung nicht, am wenigsten die Beinstellung. Der David wurde 1501 dem Künstler von der Signorie in Auftrag gegeben und war 1504 fertig. Hier in der Akademie befindet sich noch eine im nächsten Jahre von ihm nur aus dem Rohen gehauene Kolossalstatue des Matthäus, die für die Domfassade bestimmt war, dadurch merkwürdig, daß in den Linien und Flächen dieses Marmorblockes — im Gegensatz zu dem David — schon der ganze Michelangelo des Cinquecento durchscheint, seine über das Menschliche hinausgehende Körperbildung mit ihrem gesteigerten Pathos und ihren Gegensätzen von Bewegung.

In diese Jahre 1504 und 5 gehört endlich noch sein Karton zu einer Schlacht bei Cascina für den Saal des Großen Rats, von dem uns nur in Kupferstichen einzelne Teile (vor allem die „Kletterer" Marcantons 1510) erhalten sind; zum Malen kam es überhaupt nicht. Das längst vergangene Ereignis, ein feiner Streich aus dem Pisanerkriege 1364, hatte jetzt wieder Interesse und konnte die Florentiner sogar zu energischen Gedanken anregen, da Pisa neuerdings abgefallen war und um jeden Preis zurückerobert werden mußte. Gleichzeitig arbeitete Lionardo da Vinci an einem Reitertreffen bei Anghiari (S. 89) für denselben Saal, er übertrug von seinem Karton auch ein berühmt gewordenes Stück, den „Kampf um die Fahne", auf die Wand. Dann blieb auch diese Arbeit liegen (1506). Lionardos Karton war noch eine Zeit lang in dem Saale des

Abb. 193. Madonna unter dem Baldachin, von Raffael. Pal. Pizzi.

Klosters S. Maria Novella, wo er gezeichnet worden war, zu sehen, dann ist er verschwunden, ebenso wie die auf die Wand gemalten Reiter. Michelangelos Karton wurde im August 1505 in den Saal gebracht und war daselbst noch 1510 zu sehen, später kam er in den Palast Medici, und allmählich ist er zu grunde gegangen.

Schon im Frühling war Michelangelo von Julius II. nach Rom gerufen. Lionardo hielt sich jetzt nur noch vorübergehend in Florenz auf, er war einst jung nach Mailand gegangen (etwa 1481, bald nachdem wir ihn in Florenz verließen, S. 179), und nun kehrte er 1508 zunächst wieder auf Jahre dahin zurück und starb dann in Frankreich 1519 als Hofmaler des Königs. In Florenz hat sich an Bildern von ihm nichts erhalten als eine bloß untermalte „Anbetung der Könige" (in der Tribuna; Abb. 192). Die höchst lebendigen Figuren sind in einer ganz neuen Weise komponiert, die wenigen Reste von Architektur malerisch in den Hintergrund geschoben. Wir denken uns, daß diese interessante Arbeit mit dem Auftrage des Klosters S. Donato (von 1480) zusammenhängt, und setzen sie in die folgenden Jahre, aber vor 1496, weil damals Filippinos Ersatzbild fertig war (S. 189).

Nicht lange vor Michelangelos Weggang, Ende 1504 kam Raffael nach Florenz, und er blieb mit gelegentlichen Unterbrechungen durch Reisen nach Perugia und Urbino kaum vier Jahre, bis zu seiner Übersiedlung nach Rom 1508. Er hatte in der umbrischen Schule ausgelernt, seinen Lehrer Perugino sogar überholt. In das reiche Kunstleben der Arnostadt trat der Einundzwanzigjährige wieder als Lehrling ein, und unter dem Einfluß Lionardos, Michelangelos und Fra Bartolommeos erfuhr er eine neue Entwicklung, deren wichtigstes Ergebnis die Darstellung der Madonna mit allen ihren Erweiterungen ist; erst in Rom wird er der große Historienmaler. Raffaels Madonna schließt die mehr als hundertjährige Arbeit der florentinischen Künstler an diesem Gegenstande ab. Seine früheste Kundgebung, die „Madonna del Granduca" (Abb. 194), hat noch etwas von der Weichheit eines umbrischen Andachtbildes, im ganzen aber schon die feste Zeichnung seines florentinischen Stils: säulenähnlich steht sie da bis zu den Knieen, nicht bloß im Brustausschnitt oder sitzend, wie die meisten seiner umbrischen Madonnen; sie spielt nicht mit dem Kinde, wie die weltliche Mutter der folgenden Bilder. Das Malwerk, selbstverständlich in Öl, ist flüssig und von ungemeiner Sicherheit. Die „Madonna mit dem Stieglitz", um 1506 (Abb. 193), zeigt uns die zärtliche Mutter,

die weltlich feine Frau (ihr Gebetbuch ist eine Reminiszenz an das Kirchenbild), neben ihr stehend, wie bei Michelangelo, das reif entwickelte Kind und den Gespielen Johannes; die Gruppierung im Dreieck hat Lionardo erfunden, und Fra Bartolommeo, mit dem Raffael verkehrte, weiter angewandt. Ein Hochzeitsgeschenk für einen Florentiner, hat das Bild als Hintergrund florentinische Landschaft, mit den dünn belaubten Frühlingsbäumen, die wir auf umbrischen Bildern finden. Raffael hat denselben Gegenstand noch zweimal behandelt, 1506 in der Madonna im Grünen in Wien, 1508 in der Schönen Gärtnerin des Louvre; durch seine wundervolle Komposition und seine ganze, freie und leichte Erscheinung verdient aber das Uffizienbild, trotz seiner schlechten Erhaltung infolge einer schon früh erlittenen Beschädigung, immer noch den ersten Platz.

Abb. 196. Sog. Schwester Doni, von Raffael. Uffizien.

Die dritte Madonna Raffaels, die noch in Florenz geblieben ist, hat einen völlig anderen Charakter, es ist ein feierliches Kirchenbild, eine Heilige Konversazion, wie man sie auch früher schon hatte, aber im Geiste der Hochrenaissance, in dem ernsten, strengen Stil Fra Bartolommeos, ohne den der Petrus links und auch wohl die zwei Kinderengel vor dem Thron dieser „Madonna unter dem Baldachin" (Abb. 195) kaum entstanden wären. Bei seiner Abreise nach Rom ließ Raffael das Bild unvollendet zurück, und viel später fügten seine Schüler den ganzen oberen Teil mit den schwebenden Engeln (nach seinem Fresko in S. Maria della Pace in Rom), sowie wahrscheinlich auch den Augustinus rechts hinzu.

Als Porträtmaler haben wir den florentinischen Raffael vielleicht in dem Ehepaar Doni vor uns (Abb. 197 u. 198). Das männliche Bild ist das bessere. Die Frau hatte kein angenehmes Gesicht, sie ist auch steif und eckig aufgefaßt, ganz ohne Anziehung; als Vorbild für die Anordnung diente bekanntlich Lionardos in Florenz gemalte Monna Lisa (jetzt im Louvre, wo sich auch eine Raffael zugeschriebene Federzeichnung zu dieser Maddalena Doni befindet). Seit wir wissen, daß die wirkliche Maddalena 1489 getauft ist, 1507 also erst achtzehn Jahre alt war, kann dieses nicht mehr als ihr Bildnis gelten, und damit verlieren beide Bilder die äußere Beglaubigung ihrer Herkunft von Raffael. An sich betrachtet sind sie unverkennbar echte Werke der florentinischen Frührenaissance, aber nicht

Abb. 197. Sog. Angelo Doni, von Raffael (?). Pal. Pitti.

Abb. 198. Sog. Maddalena Doni, von Raffael (?). Pal. Pitti.

von der meisterhaften Sicherheit des Vortrags, wie z. B. der Verrocchio von Lorenzo di Credi (vor 1488 gemalt) oder der Francesco delle Opere, 1494, wahrscheinlich von Perugino, beide in den Uffizien. Das weibliche Bildnis wird in jeder Hinsicht übertroffen von der „Schwester Doni" der Tribuna, die ebenfalls nach der Monna Lisa angeordnet ist (Abb. 196). Sie hat ein seelenvolles Gesicht und ist vollkommener im Ausdruck und im Malwerk. Raffael, dem man sie zuschreibt, kann sie gegen Ende seines florentinischen Aufenthalts gemalt haben. Gehört ihm endlich auch noch die „Donna Gravida" des Pitti, so muß diese jedenfalls in seine frühere Zeit gesetzt werden.

Abb. 199. Pietà, von Perugino. Pal. Pitti.

In Florenz traf Raffael noch seinen alten Lehrer Pietro Perugino (1446 bis 1524) an, der freilich nun seine Höhe längst hinter sich hatte. Er war schon vor vielen Jahren in Florenz gewesen, als noch Verrocchio daselbst seine Werkstatt hielt, da hatte er auch den nur sechs Jahre jüngeren Lionardo kennen gelernt, und die Florentiner waren dem Ankömmling mit Interesse begegnet, weil er ihrer kräftigen, auf Handlung und Erzählung bedachten Darstellungsweise in dem Erbe der umbrischen Schule, dem seelenvollen Ausdruck bei ruhigem Verharren der Figuren, neue Werte zubrachte und außerdem noch in allem Technischen gewandt und aufs beste geschult war. Ging er doch mit zuerst in diesem umbroflorentinischen Kreise im Staffeleibild von der Tempera zum Ölmalen über. Aber auf die Länge

fehlte es ihm an dem inneren Feuer, das den Menschen rechtzeitig zu neuen Entschlüssen treibt. So verlag er sich allmählich, schrieb sich selbst ab und wurde ganz zum Geschäftsmann und zuletzt in dem Kreise der Künstler und Besteller beinahe zu einer lächerlichen Figur. Seine beste Zeit hatte er als Fünfziger, da das Fresko bei den Pazzi entstand (oben Abb. 124), aber seine Blüte war kurz, sie ist hier in Florenz nur noch an einigen guten Ölbildern wahrzunehmen. Die Pietà im Pitti von 1495 ist fein komponiert, im Dreieck nach Lionardo, wie bald darauf auch Raffael seine Madonnen anordnet, und mäßig bewegt, nicht gerade tief im Ausdruck, aber doch von gefälligem Ernst, und sehr schön in den Farben, zumal für diese frühe Zeit (Abb. 199). Wir nennen noch drei Bilder der Akademie, das etwa gleichzeitige „Gethsemane" um seiner abendlichen Landschaftstimmung willen (Abb. 200), sodann die etwas frühere, sehr strenge Pietà (dritter Saal 56) mit nur vier Nebenfiguren und stark vortretender Architektur, endlich eine umfangreiche, schon recht schablonenmäßige „Himmelfahrt Mariä" mit vier Heiligen von 1500.

Abb. 200. Gethsemane, von Perugino. Akademie.

Abb. 201. Leo X. und zwei Kardinäle (links der nachmalige Clemens VII.), von Raffael. Pal. Pitti.

16. Medizeiſche Päpſte.

Palazzo Pandolfini. Die Malerei der Hochrenaiſſance: Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto.

Zwei ſchreckliche Männer hatte Italien auf dem Stuhle Petri geſehen. Als man Leo X. (1513—21) wählte, nahm man an, daß er nicht zu fürchten ſein werde (Abb. 201). Er war weder kriegsluſtig noch von Herzen boshaft, er liebte das Leben und ſah gern vergnügte Geſichter um ſich. Von dem Bruder Giuliano hatte einſt ſein Vater, wenn er ſeine drei Söhne miteinander verglich, geſagt, der ſei gut, und das mochte vergleichsweiſe wahr ſein. So lange er lebte, wollte er nicht leiden, daß ſein päpſtlicher Bruder den Herzog von Urbino abſetzte, weil er ſelbſt an deſſen Hofe vor Jahren als Verbannter freundliche Aufnahme gefunden hatte. Im Grunde war er doch nicht mehr als ein Schwächling und eine Spionennatur, die Seele aller bis jetzt gegen die Republik Florenz geſponnenen Intrigen. Nun folgte er dem Papſte als deſſen Generalleutnant nach Rom, indem er ſeinen Neffen Lorenzo, Pieros Sohn, als Leiter des Staates in Florenz zurückließ. Nicht lange vor ſeinem Tode (1516) wurde er durch die Gnade des Königs von Frankreich zum Herzog von Nemours erhoben. Oheim und Neffe ſind die

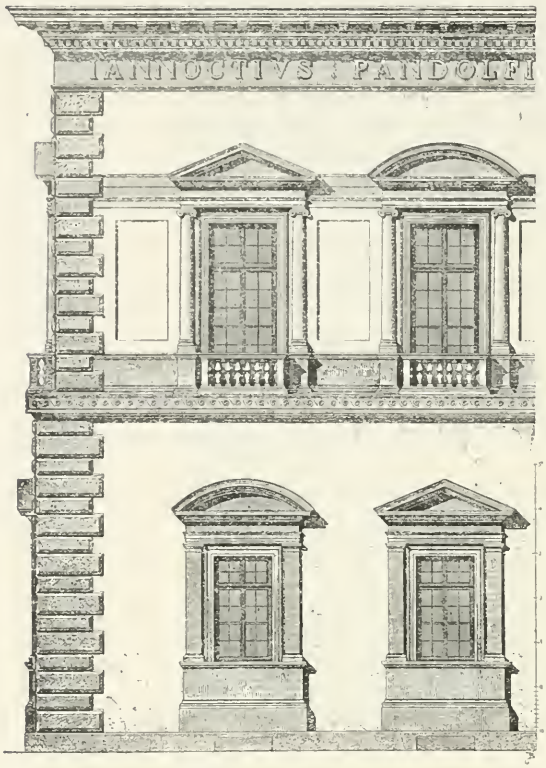

Abb. 202. Palazzo Pandolfini (linke Seite).

unwürdigen Helden des Denkmals, das demnächst Michelangelo im Auftrag der medizeischen Päpste herzustellen hatte.

Florenz war fortan eine Dependenz der Kurie und wurde beinahe von Rom aus regiert, der medizeische Papst erteilte dem jeweilig in Florenz residierenden Nächstälteſten der Familie seine Weisungen. Der junge Lorenzo war entsetzlich hochmütig, aber ohne den echten Ehrgeiz, unbedeutend wie sein Vater Piero und ein schlechter Soldat, obwohl ihm Leo X. 1515 ein Kommando gegen Modena gab. So erwies er sich auch als Thronprätendent von Urbino. Der Papst, der seiner Familie außer der beherrschenden Stellung in Florenz noch ein wirkliches Herzogtum verschaffen wollte, fand allerlei Gründe gegen den Herzog Francesco Maria von Urbino, den Neffen von Julius II., der sich, solange sein Oheim lebte, unter dessen Schutze sicher gewußt hatte. Nun investierte Leo X. im August 1516 Lorenzo mit dem Herzogtum, das er früher seinem Bruder Giuliano zugedacht hatte, aber der neue Herzog konnte sich sein Reich nicht erobern; Francesco Maria brachte ihm einige Schlappen bei und entwich dann freiwillig, um erst nach des Papstes Tode wieder in sein Land zurückzukehren. Lorenzo heiratete 1518 eine französische Gräfin von beinahe königlichem Rang, wie denn alle Medici dieses Zeitalters nach irgend einem Brocken von einer Königstafel gierten, und er starb im nächsten Jahre an einer häßlichen Krankheit, fünf Tage vor seiner von ihm angesteckten Gemahlin. Ihr Kind war die nachmals als Königin von Frankreich berüchtigt gewordene Katharina von Medicis. Lorenzos Nachfolger in Florenz wurde Kardinal Giulio, der illegitime Sohn des ältern Giuliano, der spätere Papst Clemens VII.

Leos X. Politik war von vorn herein gegen Frankreich gerichtet, wie es die seines Vorgängers während der letzten Zeit gewesen war. Es erfüllte ihn daher mit Schrecken und Bestürzung, als ein neuer König, der bewegliche, kriegerische Franz I., plötzlich nach einem schnellen Siege über die Schweizer bei Marignano 1515 Mailand eroberte, allein er faßte sich klug, reiste nach Bologna und schloß mit ihm 1516 ein Konkordat. Drei Jahre später erschien ein Mächtigerer auf dem Kampfplatz, der junge Karl V., der über Spanien und die habsburgischen Erb-

lande zugleich gebot und sofort die Ansprüche seines Hauses auf Mailand und Neapel geltend machte: er vertrieb die Franzosen aus Mailand und setzte Franz Sforza, den zweiten Sohn des Moro, ein 1521. Leo X. erlebte das noch. Er hatte sich mit Karl V. verständigt, der Kardinal Giulio zog sogar im November mit den spanischen Truppen in Mailand ein. Für die Kurie erschien diese Wendung der Dinge aussichtsreich; man konnte ja auf den unselbständigen jungen Herzog mit der Zeit Einfluß gewinnen. Mitten aus diesem Gelingen und einem Gefühl von Glück und Hoffnung nahm den Papst ein tückisches Fieber am 1. Dezember hinweg. Er hatte nichts Großes vollbracht und wäre politisch mit Julius II. in keinem Betracht zu vergleichen gewesen, aber er hielt wenigstens das von diesem an Macht und Ansehen Gewonnene noch äußerlich fest, was seinen Nachfolgern nicht mehr gelang. Adrian VI. von Utrecht, Karls einstiger Lehrer, starb schon im September 1523. Dann kam Clemens VII. Medici und regierte volle elf Jahre bis 1534. Er war klug wie Leo, dabei kenntnisreich und aufgeweckt, in Geschäften erfahren und arbeitsam, aber vor lauter Überlegungen kam er zu keinem Entschluß, weil er jeden guten Gedanken durch einen noch besseren ersetzen wollte. Sein sprichwörtlich gewordener Wankelmut machte ihn bald zu einer komischen Figur, und ihm, der sich als Minister seines Vetters durchaus bewährt hatte, mißglückte die eigene Politik vollständig.

Die Franzosen waren 1523 wieder in Oberitalien eingefallen und wurden von den Truppen Karls V. geschlagen; Franz I. wurde bei Pavia 1525 gefangen und mußte im Frieden von Madrid 1526 allen Ansprüchen auf Italien entsagen. Damit war die Vorherrschaft des deutschen Königs für alle Zeiten entschieden. Der Papst hätte bei diesem Umschlag nach dem bisherigen Lauf der Dinge zu Karl V. und den Spaniern halten sollen, die einst Alexander VI. nach Neapel, Julius II. nach Mittelitalien gerufen hatte, die zuletzt noch Leo X. in Mailand unterstützte, und die ihrerseits 1512 die Medici nach Florenz zurückgeführt hatten (S. 203). Aber es ging nun einmal wider die päpstliche Politik, Spanien, das Neapel besaß, auch noch Mailand zu überlassen. Daraus folgte für Clemens die Hinneigung zu Frankreich. Er hatte sich persönlich, noch vor der Schlacht bei Pavia, in Mailand eingefunden und sprach nun den französischen König, seinen Verbündeten, los von den beschworenen Bedingungen des Madrider Friedens. Diesem ersten verfehlten Schritt seiner selbständigen Politik folgte die grausame Strafe auf dem Fuße: Rom wurde von deutschen und spanischen Soldaten Anfang Mai 1527 erstürmt und geplündert, der Papst in seiner Engelsburg eingeschlossen. Clemens wartete, ob die Franzosen sich erholen würden und ihm helfen könnten. Dann, als ihre Lage auf den Kriegsschauplätzen sich immer hoffnungsloser gestaltete, verständigte er sich im Juni 1529 mit Karl V. in Barcelona, und im August wurde zwischen ihnen und Frankreich der Friede von Cambrai geschlossen: Franz I. schied damit aus der italienischen Interessensphäre aus, der deutsche König aber erhielt alles, worauf es ihm ankam: zunächst ohne Bedingungen Neapel — Mailand fiel ihm erst 1535 nach dem Tode des letzten Sforza durch dessen letztwillige Verfügung zu — und der Papst mußte ihn im Februar 1530 in Bologna zum Kaiser krönen. Nun war er der Gebietende in Italien.

Abb. 203. Vision des h. Bernhard, von Fra Bartolommeo.
Akademie.

Mit Michelangelos und Raffaels Übersiedlung nach Rom vollzieht sich dort die weitere Entwicklung der Hochrenaissance. In der Skulptur nimmt Michelangelo überhaupt die Führung an sich. Was von anderen unter seinem Einfluß noch in Florenz geschaffen wurde, bedeutet im Verhältnis zu den Schöpfungen der großen Vergangenheit wenig; seine demnächst hier aufgestellten Medizeerstatuen werden uns am Schlusse beschäftigen. Wichtiger ist der spätere Palastbau, insofern er noch zu dem Eindruck des Stadtbildes beigetragen hat, aber die entscheidenden Aufgaben werden doch nicht hier gestellt und gelöst, sondern in Rom, von wo weiterhin auch die Barockarchitektur ihren Ausgang nimmt. Daß Michelangelo noch einmal nach Florenz kommt und für die Fassade und an der Bibliothek von S. Lorenzo tätig ist, haben wir früher gesehen (S. 134, 137). Von den übrigen Baumeistern mögen die tüchtigsten wenigstens genannt werden: Baccio d'Agnolo († 1543), Ammanati († 1593), Buontalenti († 1608). Alles was sie geschaffen haben, wird an Feingehalt von dem einen Palazzo Pandolfini übertroffen, der 1516 bis 20 nach Raffaels Plänen erbaut wurde (Abb. 202). Der kleine Bau mit einer Front von nur vier Fenstern wirkt durch kräftige, bedeutende Formen: Rustikaecken und Hauptgesims über hohem, mit einer Inschrift ausgezeichnetem Fries. Die Fenster, oben zwischen Halbsäulen, unten zwischen Pilastern, haben abwechselnd runde und geradlinige Giebel, eine der spätrömischen Architektur entlehnte, bis dahin nur an Kirchen übliche Verdachung, die man deswegen, als sie Baccio d'Agnolo 1520 an seinem Palazzo Bartolini (bei S. Trinita) anstatt der geraden

Fensterstürze angebracht hatte, in Spottversen lächerlich machte. Den Eingang zum Palazzo Pandolfini bildet ein jetzt seitwärts gelegenes Rustikaportal, jenseits dessen sich der untere Stock fortsetzt und als Altan den Hof wie einen Garten nach der Straße abschließt, alles dies vielleicht bloß Anfänge einer ursprünglich beabsichtigten zweiten Palasthälfte. So hat ja auch die ganze Hochrenaissance in Florenz nur Ansätze, aber keine volle Entwicklung.

Abb. 204. Vermählung der h. Katharina, von Fra Bartolommeo. Pal. Pitti.

Anders kam es in der Malerei, und zwar, wenn wir ganz äußerlich die Geschichte nach den Ursachen fragen, weil das Leben Lionardo anders führte als Michelangelo und Raffael. Sein Zug ging nach dem Norden, nicht nach Rom, wohin seit den Tagen der Frührenaissance die florentinischen Künstler in Scharen gewandert waren, und wenn er auch nach seinem ersten mailändischen Aufenthalt nicht wieder völlig heimisch wurde in Florenz, so war ihm doch hier noch eine Nachfolge beschieden, eine Nachkommenschaft, die ganz in Florenz zu Hause ist. Der tiefernste Fra Bartolommeo (1475—1517) und das Weltkind Andrea del Sarto (1486—1531) sind niemals in Rom gewesen. Der eine lernt bei Cosimo Rosselli, der andre bei dem beweglichen und geschickten Pier di Cosimo, dann gehen sie hauptsächlich in Lionardos Anregungen weiter und schließen nebst einer Reihe von Gefährten — Franciabigio, Pontormo, Puligo, Bugiardini — die florentinische Malerei auf glänzende Weise ab. Man lernt sie nur in Florenz kennen, da ihre Bilder bis auf wenige dort geblieben sind, und es gibt wohl überhaupt kein zweites Beispiel einer so vollständig am Orte ihres Entstehens erhalten gebliebenen Malerei.

Fra Bartolommeos Kunst ist kirchlich und streng, er gehörte zu Savonarolas Anhängern, nach dessen Tode er in den Dominikanerorden eintrat; seit 1501 lebte er im Markuskloster und arbeitete für dessen Rechnung. Er hat nichts Weltliches gemalt und keine nackten Körper außer den reizvollen Putten, die aber immer einen gewissen Ernst bewahren und niemals amorettenhaft tändeln, —

Abb. 205. Salvator Mundi, von Fra Bartolommeo. Pal. Pitti.

sonst nur bekleidete, feierliche Gestalten. Den Landschafthintergrund gibt er früh auf und ersetzt ihn durch einfache, groß aufgefaßte Architektur, die bedeutend zu der Komposition seiner Figuren mitspricht. Sein erstes größeres Werk, ein Fresko für das Spital S. Maria Nuova seit 1498, jetzt in den Uffizien und stark zerstört, zeigt uns in seinem oberen Teile (den unteren hatte sein Freund Albertinelli ausgeführt) „Christus als Weltrichter" in einer Glorie von Engelköpfchen, ihm zu Seiten Maria und die Apostel, lauter würdige, feierlich wirkende Gestalten, die Köpfe ernst und edel, die Gewänder in breiten Massen angeordnet. Die älteren Umbrer und Florentiner hatten ähnliche Gruppen nur auf eine als Raum zu denkende Fläche gezeichnet, Fra Bartolommeo bringt hier den Raum selbst mit zur Wirkung, wie vor ihm Lionardo und nach ihm Raffael. In der Folge wendet er sich der Ölmalerei zu und bildet sich im Anschluß an Lionardo und die Venezianer vermittels breiter Licht- und Schattenmodellierung seine eigene Technik aus. Liegt bei Lionardo das tiefste Geheimnis seiner Wirkung in der unendlich verfeinerten, geistig lebendigen Linie, bei Andrea del Sarto der Hauptreiz in dem duftigen Verschwimmen der Farbentöne, so macht sich bei Fra Bartolommeo immer zuerst die feste Plastik seiner Körper geltend; er hat etwas von der Art des Bildhauers, was ihn Michelangelo nahebringt, und alle Züge von Anmut und Zartheit, über die er ebenfalls verfügt, müssen sich einem Gesamtbilde von deutlicher Kraft und Bestimmtheit unterordnen. Da er nun ferner in der Schilderung der Affekte niemals — wie Raffael — bis auf den weichen Grund der umbrischen Seelenstimmungen hinabgetaucht ist und in der äußeren Stoffwahl alles Bewegte vermeidet, so daß nur die ruhigen Vorgänge der heiligen Geschichte und das handlungslose Repräsentationsbild übrig bleiben, so herrscht er nur über ein beschränktes Reich, und seine etwas kühle Majestät wird uns heute nicht mehr leicht ans Herz greifen. Aber damals, wo die überquellende, aufrichtige Sachlichkeit des Quattrocento in die gemessenen Formen eines hohen Kirchenstils und einer allgemeinverbindlichen weltlichen Eleganz eingespannt werden mußte, hatte diese pomphafte Monumentalität Fra Bartolommeos doch ihre große Bedeutung. Ohne ihn wären Raffael in seiner ersten Periode und der ganze Andrea del Sarto jedenfalls nicht zu denken, beide gehen aber dann weit über ihn hinaus, der zwar Michelangelos Formmächtigkeit als große Gebärde aufnimmt, von dessen nervöser Erregbarkeit jedoch nichts an sich kommen läßt. Die „Vision des h. Bernhard" von 1506

Abb. 206. Pietà, von Fra Bartolommeo. Pal. Pitti.

(Akademie; Abb. 203), sein erstes Bild seit er geistlich geworden, hat neben Zügen von Innigkeit, in dem mühsam zurechtgestellten Vielerlei von Figuren doch auch zugleich noch eine starke Komik. Nach sechs Jahren ist dies überwunden, und das Kompositionsschema des zeremoniösen Altarbilds erreicht, man darf sagen für das ganze Cinquecento festgestellt. Die h. Anna selbdritt mit zehn Schutzheiligen von Florenz (Uffizien Nr. 1265), für den Großen Saal des Palazzo Vecchio bestimmt, war 1512 in Arbeit und ist dann in der braunen Untermalung stehen geblieben. Bei der „Vermählung der h. Katharina" von 1512 im Pitti (Abb. 204), wo auch die zwei folgenden — kommt der farbige Reiz der Vollendung hinzu; das Ganze ist eine Heilige Konversazion mit einer verbindenden und belebenden Nebenhandlung. Man vergleiche die großartige Komposition mit Raffaels Baldachinmadonna. Nach Art einer Konversazion ist auch der Salvator Mundi von 1516 angeordnet: der Auferstandene im Bahrtuch mit den vier Evangelisten und zwei Putten, wo dann das Grab natürlich zu einer Nischenarchitektur mit thronähnlichem Sockel hat werden müssen, vor dem die Putten sitzen und Embleme halten (Abb. 205). Sein letztes Werk hat nun noch eine dramatische Wendung und tieferen Gefühlsausdruck aufgenommen. Diese Pietà (Abb. 206) ist mustergültig für die Darstellung ihres Gegenstandes, wie Lionardos Abendmahl oder Raffaels Grablegung. Die Anordnung vor einer nur angedeuteten Nachtlandschaft ist streng und dabei von großer innerer Schönheit. Christus in sitzender Stellung und ohne eine Spur des ausgestandenen Leidens wird von dem knieenden Johannes mit deutlicher Kraftanstrengung gehalten. Marias Schmerz ist gemäßigt, ein Abschiednehmen, ein letzter Kuß. Magdalena ist in Verzweiflung, aber ihr Gesicht, das den heftigsten Ausdruck zeigen würde, sieht man kaum. Ihr unschöner Körperumriß sollte dem

Abb. 207. Heimſuchung, von Albertinelli. Uffizien.

Abb. 208. Verkündigung, von Albertinelli. Akademie.

Johannes der anderen Seite ein kompoſitionelles Gegengewicht geben. Über ihr waren urſprünglich noch Petrus und Paulus dargeſtellt, die dann aber wieder beſeitigt ſind. Der Kreuzesſtamm iſt ſpäter hinzugefügt. Michelangelos Kraft und Raffaels beſeelte Schönheit ſcheinen ſich in dieſer Pietà vereinigt zu haben.

Wir gedenken hier noch ſeines Freundes Albertinelli (1474—1515), der, als es Bartolommeo ins Kloſter trieb, ſchlecht und recht in der Welt weiter lebte, kein Feuergeiſt, aber ein tüchtiger, ernſter Künſtler, mit dem zuſammen zu malen der Frate auch ſpäter nicht verſchmähte, wo dann ihre gemeinſamen Bilder manchmal ein beſonderes Monogramm tragen. Bei Albertinellis beſtem Werke, der „Heimſuchung" von 1503, einer Altartafel für die kleine Kirche einer Eliſabethbruderſchaft (jetzt in den Uffizien; Abb. 207) wächſt das Verdienſt dieſer wundervoll einfachen Gruppierung zweier Figuren durch die frühe Entſtehungszeit. Die offene Halle erinnert an Perugino, dem er manchmal auch im Ausdruck ſeiner Köpfe nahe kommt. Aus dem Jahre 1510 haben wir noch in der Akademie eine ſtrenge und würdig bewegte Dreifaltigkeit auf Goldgrund und eine „Verkündigung" in höchſt ſchwieriger Architektur mit einer figurenreichen Glorie im oberen Teil (Abb. 208).

Der untere Teil dieſes Bildes veranlaßte Andrea del Sarto zu ſeiner „Verkündigung" von 1512, wo die Gruppe von der entgegengeſetzten Seite genommen iſt (Abb. 209). Das ſchadhafte Bild hat in den Farben gelitten, es gibt uns aber

noch den vollen Eindruck von Andreas malerischer Sicherheit und seiner etwas kühlen Eleganz, die wie ein Gesellschaftskleid die nicht tief geholte Empfindung überdeckt. Die Hauptfiguren sind von einem großen allgemeinen Liebreiz, aber ohne eigentümlichen Seelenausdruck. Von einem Altan im Stil der entwickelten Hochrenaissance sieht David auf die badende Bathseba hinab, dahinter liegt eine römische Ruinenlandschaft. Mit dem klassischen Schönheitsstil, in den hier die biblische Geschichte übersetzt ist, hätte sich auch jeder weltliche Vorgang umkleiden lassen.

Dieses anmutige Bild enthält im Kerne Andreas ganze Kunst. Die religiösen Gegenstände, die er beinahe ausschließlich behandelt, haben ihn nicht ergriffen wie seinen Meister Fra Bartolommeo, sondern er ergreift mit Bedacht die durchgearbeiteten, allgemein verständlichen Stoffe, um sie nun künstlerisch weiter auszugestalten, mit einem freieren Gefühl für den Raum und seine schönen Wirkungen, mit neuen Bewegungen, die aber nicht allzu ernsthaft und niemals heftig sind, mit kleinen psychologischen Motivierungen, die die alten Erzählungen aufklären und interessanter machen sollen, endlich mit dem weichen Schmelz seiner leuchtenden Farben. Denn in der Farbentechnik steht er auf der allerhöchsten Stufe und er ist im

Abb. 209. Verkündigung, von Andrea del Sarto. Pal. Pitti.

Abb. 210. Disputa, von Andrea del Sarto. Pal. Pitti.

Abb. 211. Pietà, von Andrea del Sarto. Pal. Pitti.

Fresko ebenſo ſelbſtändig wie in der Ölmalerei. In der Beweglichkeit und Weite ſeiner Erfindung läßt er Fra Bartolommeo hinter ſich, beinahe kann er mit Lionardo und Raffael — freilich nicht in der Tiefe — verglichen werden. Dabei iſt er von einer erſtaunlichen Produktivität bei doch kaum zwanzig voll zu rechnenden Jahren (ſeit 1511), wovon allein ſchon der Palaſt Pitti mit ſeinen 18 Bildern eine Vorſtellung gibt. Sein beſtes daſelbſt iſt eine „Disputa“ von ſechs Heiligen, vier ſtehenden und zwei knieenden, auf einfachem, dunklem Grunde ohne Beiwerk; da iſt alles vollkommen, der geiſtige Zuſammenhang, die Geſichter und die in keinem Zuge gleichgültige Sprache der Hände, und in der linienmäßigen Kompoſition und im Maleriſchen iſt das Höchſte erreicht (Abb. 210). Denſelben Wert hat die Madonna der Uffizien von 1517, die nach den Eckfiguren ihres altarartigen antikiſierenden Sockels delle arpie benannt wird (Abb. 212). Großartig wie eine Statue, mit ſtarken, in läſſiger Schönheit ausgeglichenen Kontraſten ihrer Haltung, trägt die ſtolze Frau mühelos das ſchwere Kind auf ihrer Hand, zwei Putten halten ihr Kleid umfaßt. Auch das beinahe ins Profil geſtellte Heiligenpaar iſt voller Bewegungen.

In ſeinen ſpäteren Jahren zeigt Andrea, neben tüchtigen Leiſtungen bis zuletzt, ein Nachlaſſen aus Gleichgültigkeit: ſein ohnehin geringer Vorrat an Kopftypen wächſt nicht mehr, auch die Bewegungen wiederholen ſich. Das ſelbſtbewußte Können ſchlägt in Routine um, wie ſchon ſeine Zeitgenoſſen mit Bedauern empfunden haben. Die Sammlung des Pitti gibt uns auch dafür Beiſpiele. Die Pietà von 1523 (Abb. 211) iſt fünf Jahre nach der von Fra Bartolommeo gemalt, und er kannte auch noch die viel ältere Peruginos. Beiden gegenüber iſt die ſeine eine überflüſſige Sache, nichtsſagend und ohne Teilnahme gemacht; aller Ausdruck der Trauer iſt in zweckloſe Handbewegungen umgeſetzt. Auch die beliebte Halbfigur des Johannesknaben, nach einem mehrfach verwendeten Modell, iſt ſchon ſtark dekadent, übrigens jetzt vollſtändig zu Grunde reſtauriert (Abb. 213).

Abb. 212. Madonna delle Arpie, von Andrea del Sarto. Uffizien.

Am deutlichsten liegt Andreas Kunst mit ihren Absichten und Zielen, aber auch mit ihren Grenzen, man möchte sagen: mit lehrbuchartiger Vollständigkeit vor uns aufgeschlagen in den farblosen Helldunkelfresken des kleinen Säulenhofs dello Scalzo (nicht eines Barfüßerklosters, sondern einer Johannisbruderschaft, deren Kruzifixträger bei öffentlichen Aufzügen barfuß zu gehen hatte). Diese zwölf Szenen aus der Geschichte des Täufers Johannes wurden mit der „Taufe Christi" 1511 begonnen (also gleichzeitig mit den Fresken in der Annunziata S. 143) und 1526 mit der „Namengebung" abgeschlossen; zwei, den „Abschied" Johannis und seine „Begegnung mit Christus", malte Francia Bigio während Andreas Abwesenheit in Frankreich (1518/19). In den einzelnen aufeinander folgenden Bildern dieser Reihe geht Andrea mit zunehmender Sicherheit lauter Formproblemen nach. Mit den Darstellungen des Quattrocento verglichen, haben die seinen weniger Figuren und mehr Luft, der Raum wirkt also als etwas Selbständiges, und die einzelnen Figuren müssen mehr sagen. Zunächst inhaltlich, für die Erzählung des Vorgangs, mit ihren Stellungen und Bewegungen und ihrem sonstigen Ausdruck: alles das wird natürlicher, lebendiger, freier. Noch mehr aber kommt es Andrea auf die künstlerische Komposition an, der zuliebe alle Bestandteile gerückt und geschoben werden. Da nun der dramatische Zug bei ihm niemals stark ist, und das geistige Leben nicht tief, so bleibt unser wichtigster Eindruck die Freude an der schönen Erscheinung, in die ein freigewordener Stil seinen Stoff umgebildet hat. Zwischen den erzählenden Szenen stehen an betonten Stellen der architektonischen Einteilung vier allegorische Figuren in Nischen. Sie sollen als gemalte Plastik gelten, denn Andreas Kunst hat ja einen deutlichen plastischen Zug, der ihn oft in Michelangelos Nähe bringt, und mit Jacopo Sansovino war er eng befreundet. Ein Blick auf die „Caritas" (Abb. 214) macht das ohne weiteres verständlich.

Endlich hat Andrea auch den Ruhm, daß er noch spät ein Abendmahl geschaffen hat. Sicherlich ein großes Unterfangen nach Lionardo, und ein Vergleichen

Abb. 213. Johannesknabe, von Andrea del Sarto. Pal. Pitti.

Abb. 214. Caritas, von Andrea del Sarto. Scalzo.

wäre hier nicht am Platze. Das Fresko in S. Salvi (Abb. 215) zeigt uns zwar eine bekannte Schwäche Andreas, indem öfter zwei Figuren dasselbe Gesicht bekommen haben, aber die Personen sind doch noch individuell und lebendig, und der ganze Vorgang ist ernst und überzeugend gegeben. Nach den Scalzofresken kommt uns das Abendmahl sogar einigermaßen realistisch vor, was seine Zeit noch stärker gefühlt haben muß.

Abb. 215. Abendmahl, von Andrea del Sarto. S. Salvi.

Abb. 216.
Aleſſandro de' Medici.

Von Bronzino.
Uffizien.

17. Florenz als mediziſches Herzogtum.

Michelangelos Mediziergräber.

Man hatte ſich in Italien allgemein gewundert und es Clemens VII. ſehr verdacht, daß er nach den tiefen Wunden, die ihm des Kaiſers Macht geſchlagen, ſobald ſchon nicht nur an Frieden dachte, ſondern ſeinem bisherigen Gegner ſich vollſtändig in die Arme warf. Aber der Papſt mußte ſeine Schritte nach den Gelegenheiten richten: er, der ſich niemals zu einer nationalen Politik im Stil von Julius II. ermannen konnte, begriff, daß er jetzt in der italieniſchen Frage ſeinen Meiſter gefunden hatte, dem zu widerſtehen Torheit geweſen wäre. So wollte er wenigſtens für ſeine Familie retten, was zu retten war. Sie beſtand zur Zeit aus zwei dem Knabenalter kaum entwachſenen Jünglingen, die nach ſeinen Anweiſungen, meiſtens in Florenz, von hohen Geiſtlichen erzogen und im Kriegsjahr 1527 vor den auf dem Marſche nach Rom begriffenen deutſchen Söldnern freiwillig entwichen waren. Sie lebten nun in Rom, dieſe kümmerlichen „Mediziger", ihre Rückkehr nach Florenz ließ ſich für Clemens nur durch den guten Willen Karls V. ermöglichen, und dieſer hatte ſie im letzten Friedensſchluß zugeſagt.

Aleſſandro, des jüngeren Lorenzo Baſtard von einer Bäuerin aus Collevecchio (einer Mohrenſklavin, meinten andre unter dem Eindruck ſeiner halbtiermäßigen Geſichtsbildung) war ſchon früh ein ausgemachter Wüſtling (Abb. 216). Er lebte ſeit zwei Jahren untätig als Privatmann, und damit er doch etwas wäre,

war ihm der Titel eines Herzogs von Penna beigelegt. Ganz anders geartet war Ippolito, der illegitime Sproß Giulianos von Nemours und einer Dame von Urbino (aus der Zeit da sich der Verbannte dort am Hofe aufhielt), reich begabt, ein Weltmann von vielen Interessen, dabei ehrgeizig, mit ausgesprochenen Neigungen für den Soldatenstand, der freilich in Anbetracht seiner bevorzugten Herkunft keinerlei Gefahren zu haben brauchte. Es war sein tiefster Verdruß, daß sein Vetter, der Papst, ihn zum Geistlichen gemacht hatte und Zeit seines Lebens nicht von dem Gelübde lösen wollte: er wurde mit achtzehn Jahren Kardinal (1529) und dann Erzbischof von Avignon und Vizekanzler der Kirche; 1530 ging er als päpstlicher Legat zum Kaiser, damit dieser dem Sultan Soliman den Krieg erkläre. Tizian hat ihn gleich darnach gemalt, in ungarischer Magnatentracht, wie er am kaiserlichen Hoflager zu Bologna einherzustolzieren pflegte (Abb. 217). Es ist erstaunlich, wie körperlich frühreif diese Menschen sind! Alle seine Zeitgenossen haben den Kardinal Ippolito für eine interessante Persönlichkeit erklärt, wobei sich seine Ausschweifungen von selbst verstanden; höchst apart war es auch, daß er sich immer mit Verschwörungsgedanken trug und sogar Höllenmaschinen konstruierte, angeblich gegen seinen Vetter Alessandro. Er konnte es nicht verwinden, daß der Schulkamerad ihm als Herzog von Florenz vorgezogen wurde, und als er erst vierundzwanzigjährig eines plötzlichen Todes in Itri starb, war die Meinung, daß ihn Alessandro habe vergiften lassen (1435).

Wir gehen nun fünf Jahre zurück. Damals sollte Florenz durch spanische Truppen wieder für diese Medici erobert werden, und es hatte eine schwere Belagerung auszuhalten; nach zehn Monaten fiel es im August 1530 durch Verrat des obersten Befehlshabers, der natürlich wie gewöhnlich wieder ein Fremder war. Michelangelos Anteil an der Verteidigung seiner Vaterstadt ist nachmals stark übertrieben worden. Der Papst war kein gnädiger Sieger, er ließ aber alle seine Strafen durch die provisorische Regierung vollziehen, damit seine Medici dafür kein Haß träfe; so lange blieben sie der Stadt fern. Erst im Juni 1531 erschien der neue Signore, „der Herzog von Penna", und im Oktober traf auch aus Augsburg das kaiserliche Dekret ein, das ihm die erbliche Würde eines Herzogs von Florenz übertrug. Die Signorie wurde aufgehoben, und eine Verfassung eingeführt, die die besten Männer von Florenz ausarbeiteten: die Historiker Guicciardini und Francesco Vettori, ferner Bartolommeo Valori und Filippo Strozzi, den wir kennen und der bald als Haupt der fuorusciti seinem tragischen Geschick erlag (S. 165). Von dem neuen Herzog ist wenig mehr zu berichten, als daß er den Frauen von Florenz nachstellte, und daß ihm noch wenige Monate vor seinem Tode der Kaiser die schon 1529 zugesagte illegitime Tochter Margarete endlich zur Gemahlin gab (1536).

Abenteuernd wie er gelebt hatte, fand er in einer Januarnacht 1537 sein Ende durch einen Genossen seiner Lüste, Lorenzino Medici von der jüngeren Linie, der ihn in seine Wohnung lockte und den riesenstarken Jüngling unter Mithilfe eines Berufsmörders durch Dolchstiche umbrachte. Die eisige Ruhe, mit der Varchi in seiner florentinischen Geschichte den grausigen Vorgang erzählt und beschreibt wie ein beobachtender Naturforscher, ist zu merkwürdig. Eigentlich hatte die Tat gar keinen Sinn, denn Lorenzino war mit seinem Vetter befreundet gewesen, aber er war ein verdrehter Phantast, der schon als Knabe in Rom antiken Bildwerken

die Köpfe abgeschlagen hatte und dann, durch ungewählte Lektüre vollends konfus gemacht, sich allmählich in die Rolle eines Tyrannenmörders hineinspielte. Nun irrte er von Stadt zu Stadt, bis nach Paris und Konstantinopel, „mit einer Prämie auf dem Rücken" — addosso una taglia — einem Preis von 7000 Scudi, den der neue Herzog, Cosimo I., auf seinen Kopf gesetzt hatte und den sich endlich zehn Jahre später zwei sachverständige Halunken in Venedig verdienten, wo er sich unerkannt, wie er meinte, zuletzt aufhielt. Er hatte noch eine schwülstige Apologie seines feigen Meuchelmords veröffentlicht und war von Filippo Strozzi als toskanischer Brutus begrüßt worden. Auf Cosimos Seite hieß er fortan nur il traditore.

Abb. 217. Kardinal Ippolito de' Medici, von Tizian. Pal. Pitti.

Clemens VII. war seinen zwei Neffen Ippolito und Alessandro in den Tod vorangegangen (1534), wie man meinte aus Gram über ihr Betragen. Er hatte auch sonst nicht viel Freude mehr erlebt. Er neigte wieder zu Frankreich und betrieb seit 1533 die Verlobung seiner Großnichte Katharina mit des Königs zweitem Sohne, aber der König konnte ihm nicht viel nützen, denn des Kaisers Macht war nun nicht mehr zu erschüttern. Das durch Alessandros Ermordung erledigte Herzogtum beanspruchte sogleich der erst achtzehnjährige Cosimo, ein Vetter Lorenzinos im zweiten Grade. Mit Hilfe des Führers der Optimatenpartei, des intriganten Kardinals Cibò, gewann er andre einflußreiche Staatsmänner wie Guicciardini, Vettori und Matteo Strozzi, und erklärte sich zum „Haupt der Stadt und ihrer Umgegend", dann aber, nach grausamer Niederwerfung der Patrioten unter Filippo Strozzi, schaffte er sich die unbequemen Gönner vom Halse und regierte allein, zunächst als gehorsamer Vasall des Kaisers, der ihn in der Herzogswürde bestätigte. Er war nicht unbegabt. In der Verwaltung seines Landes hat er sogar Bedeutendes geleistet, und er umgab sich auch noch mit einem Hofstaat von Künstlern, deren bekanntester Vasari ist, aber die Erzählung seines Lebens gehört nicht mehr zu unserer Aufgabe, und menschlich genommen war er ein Scheusal.

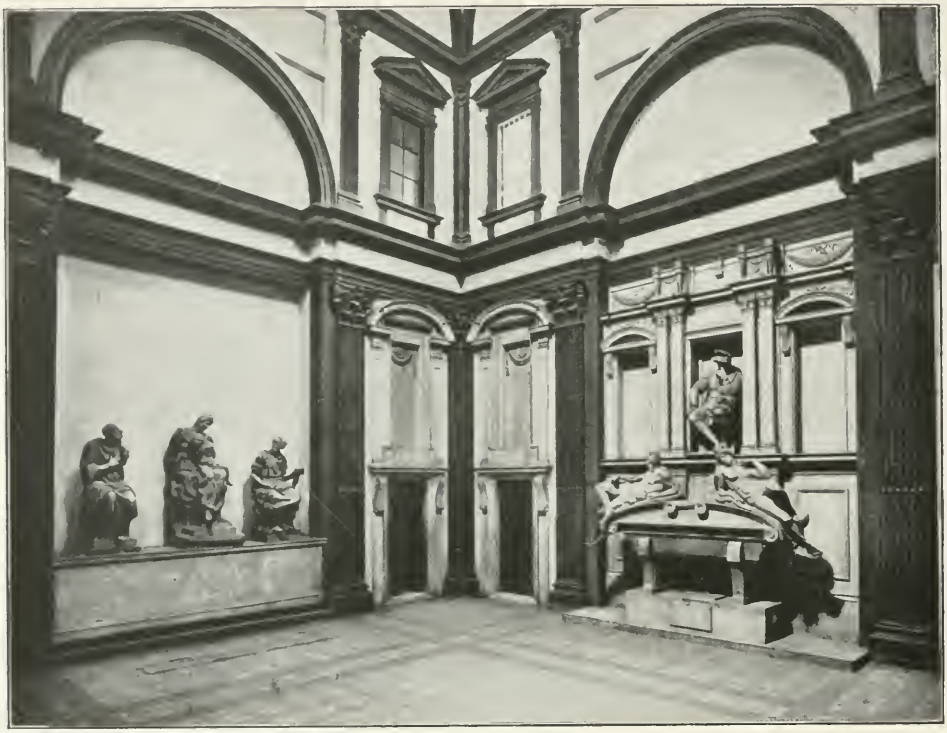

Abb. 218. Neue Sakristei von S. Lorenzo. Links die Madonna zwischen den mediceischen Schutzpatronen, rechts Lorenzo de' Medici zwischen Abend und Morgen.

Durch eine wunderliche Schiebung äußerer Umstände hat es sich gefügt, daß die höchste Leistung des ersten Bildhauers der Welt die zwei unbedeutendsten Mitglieder dieses Hauses verherrlicht: Giuliano von Nemours hat in seinem Leben nicht den allergeringsten Ruhm gehabt, und Lorenzo von Urbino war ein Taugenichts. Nach Lorenzos Tode (1519) verständigte sich der Kardinal Giulio — Leo X. regierte noch — mit Michelangelo über eine Grabkapelle an S. Lorenzo, die „Neue Sakristei" (S. 137), welche in der Form eines freistehenden Baues Denkmäler von vier Medizeern aufnehmen sollte, von Lorenzo dem Prächtigen, seinem Großvater Cosimo und den beiden jüngst verstorbenen Gliedern der Familie. Als Leo starb, war der Haushalt erschöpft, und der neue Papst Clemens VII. brauchte Michelangelo für andere Aufgaben. Der Plan mußte eingeschränkt werden; man gab die Denkmäler für die zwei älteren Medizeer auf und faßte nur zwei Wandgräber für die Herzoge ins Auge. Michelangelo hatte die Statuen schon vor der Belagerung weit gefördert, 1530 nahm er die Arbeit wieder auf, aber ohne Freude und unter Zuziehung von Gehilfen, nur um Clemens und die florentinischen Medizeer zufrieden zu stellen, weil er mit den Seinen von ihnen abhängig war. Diese Sachlage änderte des Papstes Tod 1534. Michelangelo, der gerade in Rom war, kehrte nie wieder nach Florenz zurück. Er mußte und wollte jetzt nicht mehr für die Medizeer arbeiten und überließ die Statuen, so wie sie waren, den Künst-

Abb. 219. Neue Sakristei von S. Lorenzo. Giuliano de' Medici zwischen Nacht und Tag.

lern von Florenz, die sie erst lange nachher aufgestellt haben (Abb. 218 bis 220). Damals erhielt auch seine Kapelle mit der farblosen Tönung ihrer Wände und Gliederungen in Weiß und Grau durch Vasari ihre letzte Ausstattung. Die Anordnung der Figuren in diesem Raume, für den sie bestimmt, in dem sie sogar gearbeitet waren, geschah sicherlich mit dem Bemühen, Michelangelos Absichten, soweit man sie überhaupt feststellen konnte, zu treffen. Man darf nicht einmal sagen, daß die zu kurzen Sarkophage, auf denen die vier allegorischen Gestalten als lebende Wesen nicht hätten ruhen können, gegen seinen Willen gewesen wären, denn wie verträge sich z. B. die Figurengymnastik der Sixtinischen Decke mit irgend einer Mechanik der Wirklichkeit? In der Medizeerkapelle ergibt dies Verhältnis ein starkes Überwiegen der Plastik über die Architektur, demzufolge auch die Köpfe die Linie des Gesimses unbedenklich durchschneiden. Die ganze Komposition ist eigenwillig und neu. Die Herzoge sitzen in flachen, von gekuppelten Pilastern eingefaßten Wandnischen, so eng, daß sie kaum Platz haben; der Eindruck wird ausgeglichen durch leer gelassene Seitennischen, die allein Giebel bekommen haben. Frei lagern davor auf ihren stark ausladenden Sarkophagen die allegorischen Figuren. Für das Auge schließt sich die Plastik hier und dort zu einem Aufbau im Dreieck zusammen.

Die allegorischen Figuren vertreten die Stelle der sonst an Grabdenkmälern vorkommenden trauernden Tugenden; ursprünglich waren — nach einer über das

Denkmal Giulianos erhaltenen Nachricht — noch stehende Gestalten von Himmel und Erde beabsichtigt, und außerdem zwei lagernde Flüsse. Entsprechende Zutaten würde natürlich auch das Denkmal Lorenzos bekommen haben. Alle diese Erweiterungen hat man also später fallen lassen. — Die liegende Stellung empfahl sich vor der aufrechten durch ihre Kontrastwirkung gegenüber der Sitzstatue und an sich durch die Möglichkeit reicherer Bewegung. Die Personifikation der vier Tageszeiten ließ feinere, innerlich fühlbarere Unterschiede des Ausdrucks zu, eine ganz neue Charakterisierung, die nun diesen unpersönlichen Wesen für den Eindruck des Ganzen den Hauptakzent gegeben hat. Die von jeher am meisten bewunderte „Nacht" ist älter gebildet als die „Morgendämmerung", und während diese aus sanfter Ruhe soeben erst erwacht, ist jene, nach vieler Unruhe endlich ermüdet, in erzwungener Stellung fest eingeschlafen. Ihr Gefährte, der „Tag", ein Herkules von Körperbildung, wirft wie unwillig die mächtigen Glieder; zornig fährt der nur skizzierte Kopf in die Höhe. Der „Abend", der Genosse der milden Aurora, streckt den weichen Leib zu lässiger Ruhe, und einzig und allein spricht sich in diesem freundlichen Blick ein stilles Behagen aus (Abb. 222). Das am weitesten in der Ausführung zurückgebliebene Statuenpaar Nacht und Tag war wohl des Künstlers letzte Arbeit; im übrigen sind die linken Füße der beiden Frauen die einzigen an dem ganzen Werk vollendeten Füße.

Die beiden Verstorbenen sind sitzend dargestellt, wie auf manchem früheren Grabmal namentlich der gotischen Zeit, in antik idealer Feldherrntracht und ohne Porträtähnlichkeit; Lorenzo trug z. B. im Leben einen Bart. Michelangelo, der überhaupt keinen Sinn für das Bildnis hatte, fühlte sich auch hier nicht zum Porträtieren verpflichtet; er wollte uns nur zwei Männer aus vornehmem Hause und von hohem militärischem Range geben, zwei „Kapitäne", wie auch sein Moses als Kapitän der Ebräer bezeichnet wird. Giuliano, als General der Kirche mit dem Kommandostab, wendet aufrecht den unbedeckten Kopf scharf zur Seite. Lorenzos vom Helm beschattetes Gesicht mit dem früh berühmt gewordenen sinnenden Ausdruck (pensoso oder pensieroso, — penseroso sagt erst Milton) ist leise gegen die stützende Hand geneigt. In den Stellungen klingen ältere Motive nach, aus seinem Moses und Jeremias. Es ist das letzte große Werk, in dem sich der Bildhauer Michelangelo mit seinem tiefen Ernst ausgesprochen, in das er alle Leidenschaft seiner Seele gelegt hat.

Schon früh meinte man, er habe hier noch einen weiteren, gegenständlichen Sinn ausdrücken wollen. Der Schmerz um die geknechtete Freiheit kann es doch nicht sein, da die Statuen im wesentlichen noch vor dem Falle der Republik geschaffen worden sind. So bemüht man sich denn immer wieder aufs neue, ihm Trauergefühle um die verstorbenen Herzoge unterzulegen. Als ob ihn diese zwei Jammerprinzen innerlich hätten bewegen können! Notwendig war ja nicht einmal die ganz konventionelle Trauergebärde, wie manche Grabmäler der Griechen und der Frührenaissance beweisen. Aber freilich, lächelnde Jünglinge und spielende Putten, wie bei Desiderio da Settignano, könnten wir uns an einem Grabmal Michelangelos nicht denken, und das ist das Entscheidende. Seine Kunst ist immer ernst, und die Schwermut, die seine Gestalten durchzieht, ist die innere Mitgift ihrer Geburt und die Stimmung seiner Seele, mit einem Worte sein Stil.

An der dritten Wand, dem Altar gegenüber, konnte man nur noch eine unvollendet gebliebene Madonna Michelangelos aufstellen — von höchster Lebendigkeit und einem großen Reichtum zum Teil nur angedeuteter Bewegungen — unter deren Sockel später die Überreste Lorenzos des Prächtigen und seines Bruders, des älteren Giuliano, verbracht wurden (S. 136); 1895 sind sie in neue Sarkophage gelegt. Ihr zu Seiten sitzen Damianus und Cosmas, die medizeischen Schutzpatrone, von zwei Mitarbeitern Michelangelos, Montelupo und Montorsoli.

So ungefähr hat sich die Geschichte des Medizeerdenkmals zugetragen. Manche meinen noch tiefer auf den Grund dringen zu können. Wir lassen uns an dem genügen, was wir mit unseren Augen zu sehen glauben. Am allerwenigsten aber sind hier weinerliche Betrachtungen: Am Grabe der Medizeer usw. — angebracht. Dergleichen Sentimentalität war den Zeitgenossen fremd. Man fälscht damit nur das wirkliche Bild der Geschichte.

Abb. 220. Die unvollendete Madonna Michelangelos (zu Abb. 218).

Die Medici, zu S. 86 ff.

Giovanni di Averardo detto Bicci † 1429

Cosimo, pater patriae † 1464
verm. mit Contessina dei Bardi

Lorenzo † 1440

Piero † 1469
verm. mit Lucrezia Tornabuoni

Giovanni † 1463

Lorenzo il Magnifico
1448—1492
verm. mit Clarice Orsini

Giuliano
1453—1478
|
nat. Giulio
1478—1534
(1523 Papst Clemens VII.)

Töchter, darunter
Nannina S. 162

Piero 1471—1503

Giovanni 1475—1521
(1513 Papst Leo X.)

Maddalena
verm mit Francesco
Cibò S. 98

Giuliano, Herzog von Nemours
1479—1516
|
nat. Kardinal Ippolito
1511—1535

Lorenzo 1492—1519
Herzog von Urbino

Clarice, verm. mit
Filippo Strozzi S. 165

Katharina
1533 Gem. Heinrichs II.
von Frankreich

nat. Alessandro
1510—1537
1531 Herzog

Vierter Deszendent Lorenzino 1514—1548; wird ermordet auf Veranlassung seines Verwandten im siebenten Grade und vierten Deszendenten Lorenzos, Cosimos I. 1519—1574, der 1537 Herzog, 1569 Großherzog wird.

Über den Ausdruck Renaissance

zu Seite 102.

Unter der Renaissance in der italienischen Kunstgeschichte verstehen wir heute einen bestimmten Abschnitt, seit etwa 1400. Der Ausdruck ist sehr jung. Zu uns nach Deutschland ist er erst nicht lange vor 1840 gekommen, und bei den Franzosen, die ihn eingeführt haben, läßt er sich auch nur noch hundert Jahre weiter zurück verfolgen. Das Wort rinascimento aber, das gewöhnlich als die Urform des französischen Ausdrucks angesehen wird, war den älteren Italienern so gut wie unbekannt. Sie teilen nach altem Herkommen ihre Kunst nach Jahrhunderten ein: Trecento, Quattrocento, Cinquecento, und erst ganz neuerdings hat man das seltene Wort hervorgesucht, um damit bald Kunst, bald Literatur zu bezeichnen; man wollte eben anstatt des französischen Ausdrucks einen italienischen haben. Für uns ist das ohne Bedeutung, denn die Arbeit auf diesem Gebiete haben in neuerer Zeit nicht mehr die Italiener getan, sondern Franzosen und Deutsche.

Vasari spricht an einigen Stellen seiner Künstlergeschichte (1550) von einer rinascita der seit dem Ende des klassischen Altertums abgestorbenen Künste. Diese „Wiedergeburt" hebt aber nach seiner Auffassung keineswegs mit der heute sogenannten „Frührenaissance" (Brunelleschi, Ghiberti usw.) an, sondern viel früher. Sie begreift Giovanni Pisano, Giotto und viele andre in sich, die wir doch, formell angesehen, zu den Gotikern rechnen, also das ganze Trecento; weiter zurück auch noch Niccolo Pisano und sogar Bauwerke des 11. Jahrhunderts, wie die Kirche S. Miniato. Vasaris rinascita bedeutet also etwas völlig anderes als unsere heute sogenannte Renaissance, die mit 1400 beginnt, nämlich die neue Kunstbewegung nach dem Absterben der Antike als Ganzes! Auch hat er den Begriff noch nicht auf die Periodisierung seiner Künstlergeschichte angewandt; er teilt diese nach Jahrhunderten ein. Unsere mit Lionardo beginnende „Hochrenaissance" nennt er la moderna.

Indem Vasari seine rinascita lange vor 1400 anheben ließ, folgte er nur der Auffassung des florentinischen Kreises, aus dem er hervorgegangen war. Schon bald nach 1300 hatte Dante in einer berühmten Stelle seiner Komödie Giotto an den Anfang der neuen Kunst von Florenz gestellt. Kein Ruhm eines Nachfolgenden, keine spätere Geschichtskonstruktion hat Giotto von seinem Platze verdrängen können, oder mit andern Worten: eine „Renaissance", die Giotto ausgeschlossen hätte, wäre nach italienischem Gefühl unmöglich gewesen.

Dann kam Brunelleschi (1400). Der vertrat als Architekt die vornehmste unter den Künsten. Seinen Ruhm machte die Erfindung eines neuen Baustils, oder, wie man auch sagte, die Wiederauffindung des antiken Stils. Schon bei seinen Lebzeiten hatte sein Freund Leon Battista Alberti ihn als den bahnbrechenden Geist eines neuen Zeitalters gepriesen (1436), und in den nächsten vierzig Jahren nach seinem Tode (1446) entstand eine Literatur, die das Andenken des Wiedererweckers der antiken Baukunst weiter verherrlichte. Sie wurde der gotischen Bauweise entgegengesetzt, die die Barbaren der Völkerwanderung nach Italien gebracht haben sollten, und die den Italienern fremdartig und widerwärtig erschien.

So erhielt in der Kunstgeschichte Brunelleschi unbestritten seinen Platz am Anfang des Quattrocento; und Giotto hatte nun einen Rivalen bekommen, aber sein Name blieb weiter in Ansehen. Er hatte ja, nach dieser Auffassung, die schlechte Kunst der späteren Griechen, die byzantinische, überwunden und dafür die jahrhundertelang begraben gewesene gute Kunst der Alten wieder aufgefunden. Das galt als sein Verdienst, das durch Brunelleschi nicht beeinträchtigt schien. Das Gotische an Giotto störte nicht zu sehr; es ließ sich wenigstens, da es sich um Bilder und nicht um Bauwerke handelte, ertragen. Denn der Malerei gegenüber erschöpft sich das Interesse des Betrachtenden zunächst noch fast ganz in dem Gegenstande der figürlichen Darstellung; erst später erwacht der Sinn, der zu einer rein formalen Beurteilung führt und der sich gegenüber der Architektur von vornherein geltend macht.

Unser heutiger Sprachgebrauch hat in dem Worte Renaissance ein bequemes Ausdrucksmittel zur Bezeichnung des Stilunterschiedes, hauptsächlich der Gotik gegenüber, und wir können das Wort nicht nur auf die Architektur und die ihr anhängenden dekorativen Künste anwenden, sondern auch auf die formalen Eigenschaften von Skulpturen und Gemälden. Dazu war Vasaris rinascita nicht brauchbar, weil sie das Trecento mit umfaßte, für ihn also dieser Begriff die antike Formalität nicht mit Notwendigkeit einschloß. Da er ein überzeugter Anhänger Brunelleschis und der antiken Bauweise war, so hätte er wohl auch noch einen weitern Schritt tun, den Anfang seiner rinascita auf 1400 hinabrücken können. Dann hätte er zugleich eine festere Anlehnung an die Formalität der Antike und eine Scheidung von der ihm verhaßten Gotik erreicht. Aber dieser Konsequenz und dem Vorteil eines durchgehenden Stilkriteriums wäre Giotto zum Opfer gefallen! — Wir verstehen nun, warum die Italiener nicht zu dem heute geltenden Renaissancebegriff gelangen konnten. Dieser sollte sich erst in Frankreich unter ganz anderen Voraussetzungen entwickeln.

Die von uns heute sogenannte italienische Renaissance greift nach Frankreich über und wird dort deutlich als ein fremder Bestandteil empfunden. Seit ungefähr 1500 verbinden sich in der französischen Architektur mit der einheimischen Gotik antikisierende Formen, die von Italien hereingebracht werden. Unter Franz I. und seinen Nachfolgern nehmen die fremden Einflüsse zu, und es bildet sich eine Architektur aus, die wir — aber nicht die Zeitgenossen — als französische Renaissance bezeichnen. Auf die Architektur unter Ludwig XIV. wird aber dieser Ausdruck nicht mehr angewandt; hier sprach man schon zu seiner Zeit von dem Stil dieses Königs oder dem klassischen Stil, und die weitere Entwicklung der neuen Architektur unterschied man nach Regenten bis zum Empire. So erklärt es sich, daß man des Ausdrucks Renaissance nicht bedurfte. Wollte man aber die antikisierende Architektur als Ganzes der Gotik gegenüberstellen, so nannte man schon seit dem 16. Jahrhundert diese „französisch", jene „modern" oder auch „antik". Außerdem stand den Architekten der Sprachgebrauch zu Gebote, der sich aus der Anwendung der Säulenordnungen allmählich ergab.

Dann erst meldet sich gelegentlich in einem anderen, rein literarischen Kreise (bei Voltaire und in der Enzyklopädie) um 1750 zuerst das Wort renaissance. Es wird aber nicht auf die durch italienische Einflüsse veränderte französische Architektur angewandt, sondern es bezieht sich auf Italien. Und zwar versteht man darunter entweder die sogenannte Wiedererweckung des klassischen Altertums im 15. Jahrhundert, oder die italienische Kunst des Cinquecento. Denn das Quattrocento war noch unentdecktes Land. Seine Architektur konnte man in Frankreich nicht brauchen, für seine Maler und Bildhauer war das Auge noch nicht geöffnet. Raffael und Michelangelo beherrschten den Geschmack noch lange über das Ende des 18. Jahrhunderts hinaus.

Erst die Histoire de l'art par les monuments von Seroux d'Agincourt (1823 beendet) berücksichtigte eingehend die ältere italienische Kunst. Sie versuchte, ein Bild des Ganzen zu geben, entwicklungsgeschichtlich, von den Anfängen bis zur Höhe, und hierbei kam der Begriff der Renaissance — anders als bei Vasari — zur Durchführung. Die Grenzen sind noch nicht gezogen, wie in dem heutigen Sprachgebrauch, aber das Wort war doch nun zu einem wissenschaftlichen Ausdruck geworden, wenn es auch vorläufig noch auf enge Kreise der Wissenschaft beschränkt blieb. Der Renaissancebegriff wird auch jetzt noch, wie bisher, nur auf Italien bezogen, noch nicht auf die französische Architektur seit Franz I.

Seine weitere Entwicklung vollzieht sich in umgekehrter Folge, und zwar nicht von der wissenschaftlichen Seite her, sondern durch die Baupraxis.

Bald nach dem Sturze des Kaisertums geht der Renaissancebegriff in den Gebrauch des praktischen Lebens über, durch jüngere Architekten, die alle in Italien studiert haben und die von dem Klassizismus des Empire aus einer der italienischen Architektur mehr angenäherten Bauweise zustreben und dabei von selbst auf den Namen Renaissance hingeführt werden. Diese Bewegung beginnt schon unter den bourbonischen Königen vor der Revolution von 1830. Aber erst unter dem Julikönigtum macht sie sich in den Bauwerken deutlich bemerkbar. Da tritt auch noch ein neues Moment hinzu. Der Sinn für die einheimische Gotik wacht wieder auf, unterstützt durch die romantische Literatur — Victor Hugos Notre-Dame de Paris — und nationale Impulse, und durch den Gegensatz des Gotischen erhält von der anderen Seite her der Renaissance-

begriff eine noch stärkere Betonung. Aber der Begriff erweitert sich auch, er bekommt bei den Franzosen einen neuen Inhalt. Er wird nicht mehr bloß auf die italienische Kunst bezogen, sondern ebenso auf die von Italien aus befruchtete einheimische Baukunst unter den letzten Königen aus dem Hause Valois. Man stellt die verfallenen Schlösser wieder her oder birgt ihre Überreste in Museen; man erforscht die Geschichte dieser frühen Bauperiode. So bekommt man neben der italienischen eine französische Renaissance, eine première renaissance française neben der modernen.

Diese von nationalen Anregungen getragenen Bestrebungen mußten dem Renaissancebegriff eine Lebensfähigkeit geben, die er früher, unter dem Einfluß der bloß theoretischen Erörterung nicht gewinnen konnte. Zugleich wurde dadurch aber auch das wissenschaftliche Interesse an der italienischen Kunst geweckt; nun erst ging man mit Ernst der Skulptur und der Malerei der Italiener nach, man lernte das Quattrocento kennen, verband es entwicklungsgeschichtlich mit dem Cinquecento und verarbeitete solche Studien mit der den Franzosen eigenen Darstellungsgabe für Leser von feinerem Geschmack.

So war man zwanzig Jahre nach Seroux d'Agincourt zu einer geschichtlichen Auffassung der italienischen Renaissancekunst gelangt, des neuen Stils, den man mit 1400 beginnen ließ, und spätestens 1843 finden wir das System und die Terminologie, deren wir uns heute bedienen, vollständig ausgebildet.

In Deutschland gebrauchen Architekten und Schriftsteller, die vorzugsweise für Architekten schreiben, gegen 1840 das Wort gelegentlich in dem engeren Sinne, der die nach dem Norden vordringende italienische oder antikisierende Kunstform bezeichnet. Zu diesen gehört Franz Kugler, der es jedoch in seine kunstgeschichtlichen Handbücher nicht aufgenommen hat. Erst Jakob Burckhardt führt es in die zweite Auflage des Kuglerschen „Handbuchs der Kunstgeschichte" (1848) ein, aber nur in einem beschränkten Sinne, da wo es von der Verpflanzung der italienischen Formen nach Frankreich, Spanien und dem germanischen Norden handelt. Dann erschien der Cicerone (1855), worin zum erstenmal der Renaissancebegriff in seinem weiteren, allgemeinen Sinne auf die Kunstgeschichte Italiens angewendet und als Einteilungsprinzip für eine bestimmte Periode durchgeführt war. Vasaris rinascita hatte nun nach oben eine engere Zeitgrenze (1400) erhalten, und als Unterabteilungen eine Früh- und eine Hochrenaissance, analog der Früh- und Hochgotik. Giotto und die Bildhauer von Pisa waren von dieser Renaissance ausgeschlossen. Aber der vor 1400 liegende Abschnitt wurde — im Sinne der italienischen Auffassung — als eine Art Vorrenaissance angedeutet und in der 1867 erschienenen „Geschichte der Renaissance in Italien" ausdrücklich so bezeichnet. Auf Burckhardt geht also die Einführung der neuen Periodisierung in Deutschland zurück.

Diese geschichtlichen Grundzüge sind festzuhalten „gegenüber allen, die in der Gegenwart mit dem Worte Renaissance um sich werfen" (W. Goetz, Historische Zeitschrift 1907, S. 30). Die weitere Ausführung nebst Quellenbelegen und Nennung der Autoren — soweit sie von Belang sind — findet man in meinem Buche: Der Begriff der Renaissance, Daten zu seiner Geschichte, 1912.

Abb. 221. Johannesknabe. Von Antonio Rossellino. Kirche dei Vanchettoni.

Verzeichnis der Künſtler.

Alberti 108. 145 (Heiliggrabkapelle und Faſſade der Maria Novella). 162 (Pal. Rucellai).
Albertinelli 220.
Fra Angelico 152.
Arnolfo 46 (S. Croce und Dom). 52 (Or San Michele). 80 (Pal. Vecchio).
Fra Bartolommeo 217.
Botticelli 180.
Brunelleschi 48 (Domkuppel). 102 (Konkurrenzrelief). 113 Krucifixus in S. Maria Novella). 131 (Kirchenbauten). 158 (Paläſte).
Caſtagno 128.
Cimabue 61.
Ciuffagni 74. 77.
Coſimo, Pier di 192.
Credi, Lorenzo di 191.
Cronaca 140. 167 (Pal. Guadagni).
Deſiderio da Settignano 193. 133 (Capp. Pazzi).
Domenico Veneziano 130.
Donatello 109. 26 (Grabmal Johanns XXIII.). 134 (Alte Sakriſtei). 136 (S. Lorenzo).
Gaddi, Taddeo und Agnolo 63.
Ghiberti 102.
Ghirlandaio 185. 50 (S. Trinita). 146 Ognissanti). 182 (Findelhaus).
Giotto 59. 49 (Campanile). 67 (Reliefs daſelbſt).
Gozzoli 161.
Lionardo da Vinci 208.
Lippi, Filippo 169.
— Filippino 188. 7 (Badia). 127 (Brancacci-kapelle). 166 (S. Maria Novella).
Lorenzo Monaco 150.
Maiano, Benedetto da 193. 166 (Grabdenkmal in S. Maria Novella). 196 Kanzel in S. Croce).
Maiano, Giuliano 160 (Pal. Pazzi). 167 (Strozzino).
Maſaccio 122. 128 (S. Maria Novella).
Michelangelo Buonarroti 203. 137 (Laurenziana und Treppe). 228 (Medizeergräber).
Michelozzo 10 (Capp. del Crocifiſſo). 141 (Annunziata). 151 (S. Marco). 160 (Pal. Medici). 177 (Thomasniſche an Or San Michele).
Mino da Fieſole 197. 7 (Badia).
Nanni d'Antonio di Banco 74. 77 (Or San Michele).
Niccolò d'Arezzo 74.
Orcagna, Andrea 52 (Or San Michele). 68 (S. Maria Novella).
Perugino 211. 149 (S. M. Madd. dei Pazzi).
Piſano, Andrea 65.
Pollainolo, Antonio 173.
— Piero 173.
Raffael 208.
Robbia, Luca della 115.
— Andrea 121. 148 (Findelhaus).
Roſſelli, Coſimo 191.
Roſſellino, Bernardo 193. 163 (Pal. Rucellai).
— Antonio 193.
Sangallo, Antonio d. ä. 148.
— Giuliano 149. 51 (Wandgräber in S. Trinita). 100 (Pozzo a Caiano). 167 (Pal. Gondi).
Sanſovino, Andrea 178.
Sarto, Andrea del 220. 143 (Annunziata).
Spinello Aretino 72.
Talenti, Francesco, Dombaumeiſter 44. 49 (Campanile). 52 (Or San Michele).
— Simone 53.
Uccello 130.
Verrocchio 175. 135 (Alte Sakriſtei).

Verzeichnis der Kunſtwerke.

1. Kirchen.

SS. Annunziata 141.
Fresken von A. del Sarto 143.

SS. Apoſtoli 10.

Badia.
Grabmal Hugos; Filippino 7.

Baptiſterium 23.
Tür von Andrea Piſano 65.
Türen Ghibertis 103.
Statuen von A. Sanſovino u. Ruſtici 178.
Grabmal Johanns XXIII. 26.

Campanile 49.
Reliefs von Giotto, Andrea Piſano und Luca della Robbia 67.
Statuen Donatellos 112.

S. Croce 45.
Fresken Giottos und ſeiner Nachfolger 62.
Donatellos Ludwigſtatue 113.
Desſelben Krucifixus und Tabernakel 113.
Grabmäler von Bernardo Roſſellino und Deſiderio da Settignano 194.
Kanzel von Benedetto da Maiano 196.

Dom 46 (früher S. Reparata 22).
Zweites Portal der Südſeite 74.
Zweites der Nordſeite (della Cintola mit dem Relief Nannis) 74.
Inneres: Evangeliſtenſtatuen von Donatello u. a. 76. 112.
Andere Statuen Donatellos 112.
Grabmal Orſos von Tino 65.
Bronzetür der nördlichen Sakriſtei von Luca della Robbia 117.
Zwei Tonreliefs von demſelben 118.

S. Francesco al Monte 140.

S. Lorenzo.
Geſchichte 133.
Anlage 136.

S. Lorenzo.
Bronzekanzeln 137.
Tabernakel von Deſiderio da Settignano 195.
Alte Sakriſtei 134.
Dekoration, Bronzetür uſw. daſelbſt von Donatello 135.
Sarkophage der Mediceer 135.
Kloſterhof und Bibliothek 137.
Neue Sakriſtei 137.
Michelangelos Mediceergräber daſelbſt 228.
Fürſtenkapelle 137.

S. Maria Novella 43.
Faſſade Albertis 145.
Inneres: Madonna Rucellai von Cimabue 62.
Capp. Strozzi mit Orcagnas Bildern 69.
Dreifaltigkeitsfresko von Maſaccio 128.
Capp. Filippo Strozzi mit Filippinos Fresken 166.
Ghirlandaios Fresken im Chor 188.
Chioſtro Verde: Uccellos Fresken 130.
Fresken des Capp. Spagnuoli 70.

S. Miniato 8.
Fresken von Spinello Aretino 70.
Grabmal von Antonio Roſſellino 195.

Ognissanti.
Ghirlandaios Fresken 146.

Pazzi, Capp. dei 131.
Reliefs von Luca und Andrea della Robbia 133.
Cherubimfries von Deſiderio da Settignano 133.

S. Pancrazio.
Heiliggrabkapelle Albertis 145.

S. Spirito 137.
Sakriſtei 139.

S. Trinita 50.
Fresken Ghirlandaios 50. 187.
Grabmal Federighis von Luca della Robbia 117.

Kirche dei Vanchettoni.
Zwei Kinderbüsten von Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano 199.

2. Andere kirchliche Bauwerke und Hallen.

Bigallo 84.

Findelhaus 148.
Wickelkinder von Andrea della Robbia 148.
Altarbild Ghirlandaios 184.

Loggia de' Lanzi 83.
Statuen darin 84.

S. Marco 151.
Fra Angelico 152.
Abendmahl Ghirlandaios 152.

S. Maria Maddalena dei Pazzi.
Perginos Fresko 149.

S. Maria degli Angeli 150.

Or San Michele 52.
Tabernakel Orcagnas 53.
Statuen außen 55.
„ von Ciuffagni (?) 77.
„ „ Nanni 77.
„ „ Ghiberti 107.
„ „ Donatello 115.
„ „ Verrocchio 177.

S. Salvi.
Abendmahl von Andrea del Sarto 224.

Lo Scalzo.
Fresken von demselben 223.

3. Paläste.

Pal. del Podestà (Bargello) 79.
— Vecchio 81.
Hof: Brunnenstatue Verrocchios 176.
Gotische Privatpaläste 85.
Pal. Antinori 167.
— Gondi 167.
— Guadagni 167.
— di Parte Guelfa 158.
— Medici-Riccardi 160.
Fresken von Gozzoli 161.
Pal. Pondolfini 216.
— Pazzi-Quaratesi 160.
— Pitti 158.
— Rucellai 162.
— Serristori 168.
— Strozzi 164.
— Strozzino 167.

4. Museen.

S. Apollonia.
Abendmahl u. a. Fresken Castagnos 129.

Akademie.
Albertinelli 220.
Fra Angelico 154.
Fra Bartolommeo 218.
Botticelli 184.
Cimabue 62.
Credi 191.
Gentile da Fabriano 162.
Ghirlandaio 187.
Giotto 65.
Lippi, Filippo 170. 171.
— Filippino 190.
Michelangelo 206. 207.
Perugino 212.
Verrocchio 178. 179.

Bargello.
Konkurrenzrelief von Brunelleschi und Ghiberti 102.
Donatello: Georg 113. David, Amor, Büste Uzanos und Johannesrelief 114.
Luca della Robbia: Reliefs 122. Büste 199.
Maiano, Benedetto da: Büste 196. 199.
Michelangelo: Bacchus und Madonnenrelief 205.
Mino da Fiesole: Büsten 199.
Pollainolo, A.: Bronzegruppe und Tonbüste 174.
Rossellino, Antonio: Büsten 199.
Verrocchio: David und Grabrelief Pitti-Tornabuoni 176.

Casa Buonarroti.
Zwei Reliefs Michelangelos 204.

Dommuseum.
Cantoria von Donatello 120 und Luca della Robbia 125.
Pollainolo, A.: Gewebte Stoffe 174. Relief 175.

Pal. Pitti.
Fra Bartolommeo 219.
Perugino 212.
Raffael 202. 208. 209. 211. 213.
Lippi, Filippo 172.
Sarto, A. del 222.

Uffizien.
Albertinelli 220.
Fra Angelico 154.
Fra Bartolommeo 218. 219.
Botticelli 181. 182.
Castagno 129.
Credi, Lorenzo di 191.
Domenico Veneziano 130.
Ghirlandaio 182. 187.
Goes, H. van der 187.
Lionardo 208.
Lippi, Filippo 172.
— Filippino 189.
Lorenzo Monaco 150.
Michelangelo 206.
Perugino (Francesco delle Opere) 211.
Pollaiuolo, Ant. 173.
— Piero 175.
Raffael 202. 208. 211.
Sarto, A. del 222.
Uccello 130.
Verrocchio 180.

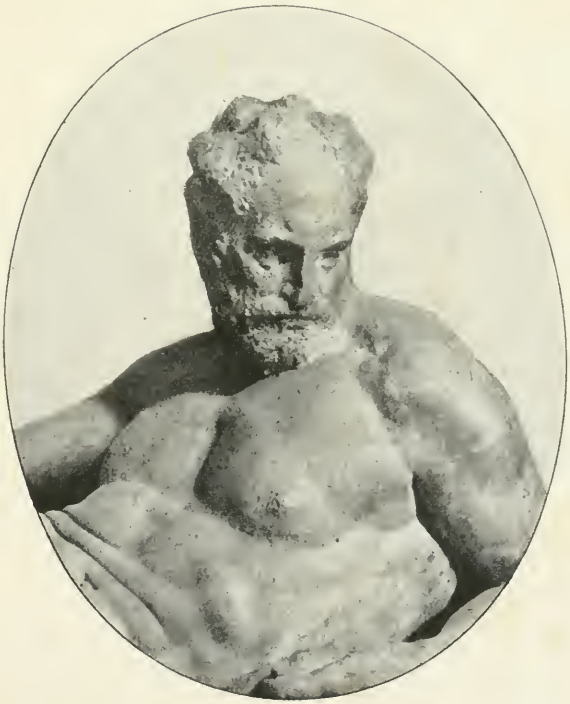

Abb. 222. Der Abend. Vom Grabmal des Lorenzo de' Medici (zu Abb. 218).

Berühmte Kunststätten

Format 17×25 cm Nr. 1—40

1. **Vom alten Rom.** Von E. Petersen. 4. Aufl. 193 S. mit 151 Abb. M. 3.—
2. **Venedig.** Von G. Pauli. 4. Aufl. 165 S. mit 138 Abb. M. 3.—
3. **Rom in der Renaissance.** Von E. Steinmann. 3. Aufl. 231 S. mit 165 Abb. M. 4.—
4. **Pompeji.** Von R. Engelmann. 2. Aufl. 108 S. mit 144 Abb. M. 3.—
5. **Nürnberg.** Von P. J. Rée. 3. Aufl. 260 S. mit 181 Abb. M. 4.—
6. **Paris.** Von G. Riat. 2. Aufl. 213 S. mit 182 Abb. M. 4.—
7. **Brügge und Ypern.** Von H. Hymans. 120 S. mit 115 Abb. M. 3.—
8. **Prag.** Von J. Neuwirth. 2. Aufl. 168 S. mit 147 Abb. M. 4.—
9. **Siena.** Von L. M. Richter. 2. Aufl. 192 S. mit 150 Abb. M. 4.—
10. **Ravenna.** Von W. Goetz. 2. Auflage. 141 S. mit 148 Abb. M. 3.—
11. **Konstantinopel.** Von H. Barth. 2. Aufl. 211 S. mit 103 Abb. M. 4.—
12. **Moskau.** Von E. Zabel. 123 S. mit 81 Abb. M. 3.—
13. **Cordoba und Granada.** Von K. E. Schmidt. 136 S. mit 97 Abb. M. 3.—
14. **Gent und Tournai.** Von H. Hymans. 144 S. mit 121 Abb. M. 4.—
15. **Sevilla.** Von K. E. Schmidt. 141 S. mit 111 Abb. M. 3.—
16. **Pisa.** Von P. Schubring. 189 S. mit 140 Abb. M. 4.—
17. **Bologna.** Von L. Weber. 159 S. mit 120 Abb. M. 3.—
18. **Straßburg.** Von F. F. Leitschuh. 176 S. mit 139 Abb. M. 4.—
19. **Danzig.** Von A. Lindner. 2. Aufl. 122 S. mit 113 Abb. M. 3.—
20. **Florenz.** Von A. Philippi. 3. Aufl. 247 S. mit 222 Abb. M. 4.—
21. **Kairo.** Von Franz Pascha. 165 S. mit 131 Abb. M. 4.—
22. **Augsburg.** Von B. Riehl. 148 S. mit 103 Abb. M. 3.—
23. **Verona.** Von G. Biermann. 198 S. mit 125 Abb. M. 3.—
24. **Sizilien I.** Von M. G. Zimmermann. 126 S. mit 103 Abb. M. 3.—
25. **Sizilien II.** Von M. G. Zimmermann. 164 S. mit 117 Abb. M. 3.—
26. **Padua.** Von L. Volkmann. 138 S. mit 100 Abb. M. 3.—
27. **Mailand.** Von A. Gosche. 230 S. mit 148 Abb. M. 4.—
28. **Hildesheim und Goslar.** Von O. Gerland. 124 S. mit 80 Abb. M. 3.—
29. **Neapel I.** Von W. Rolfs. 185 S. mit 140 Abb. M. 3.—
30. **Neapel II.** Von W. Rolfs. 233 S. mit 145 Abb. M. 4.—
31. **Braunschweig.** Von O. Doering. 136 S. mit 118 Abb. M. 3.—
32. **St. Petersburg.** Von E. Zabel. 134 S. mit 105 Abb. M. 3.—
33. **Genua.** Von W. Suida. 205 S. mit 143 Abb. M. 4.—
34. **Versailles.** Von A. Pératé. 158 S. mit 126 Abb. M. 3.—
35. **München.** Von A. Weese. 2. Aufl. 253 S. mit 159 Abb. M. 4.—
36. **Krakau.** Von L. Lepszy. 150 S. mit 120 Abb. M. 3.—.
37. **Mantua.** Von S. Brinton. 191 S. mit 85 Abb. M. 4.—
38. **Köln.** Von E. Renard. 224 S. mit 188 Abb. M. 4.—
39. **Rom im Mittelalter.** Von H. Bergner. 140 S. mit 160 Abb. M. 3.—
40. **Das barocke Rom.** Von H. Bergner. 136 S. mit 162 Abb. M. 3.—

Neue Serie im Taschenformat 12×18 cm

41. **Athen.** Von E. Petersen. 264 S. mit 122 Abb. und 1 Stadtplan. M. 4.—
42. **Riga und Reval.** Von W. Neumann. 165 S. mit 121 Abb. M. 3.—
43. **Berlin.** Von M. Osborn. 318 S. mit 180 Abb. M. 4.—
44. **Assisi.** Von W. Goetz. 172 S. mit 118 Abb. M. 3.—
45. **Soest.** Von Herm. Schmitz. 151 S. mit 114 Abb. M. 3.—
46. **Dresden.** Von P. Schumann. 353 S. mit 185 Abb. M. 4.—
47. **Naumburg und Merseburg.** Von H. Bergner. 188 S. mit 161 Abb. M. 3.—
48. **Trier.** Von O. v. Schleinitz. 260 S. mit 201 Abb. M. 4.—
49. **Die römische Campagna.** Von B. Schrader. 254 S. mit 123 Abb. M. 4.—
50. **Brüssel.** Von H. Hymans. 218 S. mit 128 Abb. M. 3.—
51. **Toledo.** Von August L. Mayer. 175 S. mit 118 Abb. M. 3.—
52. **Regensburg.** Von Hans Hildebrandt. 267 S. mit 197 Abb. M. 4.—
53. **Münster.** Von Herm. Schmitz. 242 S. mit 144 Abb. M. 4.—
54. **Würzburg.** Von Fr. Friedr. Leitschuh. 300 S. mit 146 Abb. M. 4.—
55. **Viterbo und Orvieto.** Von F. Schillmann. 182 S. mit 110 Abb. M. 3.—
56. **Ulm.** Von Josef Ludwig Fischer. 200 S. mit 130 Abb. M. 3.—
57. **Basel.** Von Martin Wackernagel. 252 S. mit 127 Abb. M. 4.—
58. **New-York und Boston.** Von M. H. Bernath. 186 S. mit 143 Abb. M. 4.—
59. **London.** Von Otto von Schleinitz. 302 S. mit 205 Abb. M. 4.—
60. **Passau.** Von Wolfgang M. Schmidt. 208 S. mit 126 Abb. M. 3.—
61. **Segovia, Avila u. El Eskorial.** Von A. L. Mayer. 180 S. mit 133 Abb. M. 4.—
62. **Lissabon.** Von Albrecht Haupt. 150 S. mit 108 Abb. M. 4.—
63. **Bamberg.** Von F. F. Leitschuh. 314 S. mit 150 Abb. M. 4.—
64. **Perugia.** Von W. Bombe. 212 S. mit 109 Abb. 4 M.
65. **Apulien.** Von R. Pagenstecher. 205 S. mit 136 Abb. M. 4.

N
6921
F7 P4

THE LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Santa Barbara

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW.

CIRC. AFTER MAR 24 1970
MAY 1 '72-4 10 AM

Series 9482

3 1205 00283 8611

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 635 214 0